

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
Facultad de Filología
Departamento de Filología Española IV

POSTMODERNIDAD EN LA POESÍA CHILENA
CONTEMPORÁNEA
(NICANOR PARRA, JORGE TEILLIER, ENRIQUE LIHN)

TESIS DOCTORAL



* 5 3 0 9 8 2 4 2 4 4 *
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

Realizada por:
Niall Binns

Dirigida por:
Dr. Luis Sáinz de Medrano Arce

1996

NIALL BINNS

POSTMODERNIDAD EN LA POESIA
CHILENA CONTEMPORANEA
(NICANOR PARRA, JORGE TEILLIER,
ENRIQUE LIHN)

DIRECTOR: Dr. Luis Sáinz de Medrano Arce

Departamento de Filología Española IV

Facultad de Filología

Universidad Complutense de Madrid

1996

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer a mi tutor y director de tesis, don Luis Sáinz de Medrano Arce, por la inteligencia de su orientación y por el generoso apoyo que me ha brindado durante los últimos años.

A los demás profesores del Departamento de Filología Española IV (Literatura Hispanoamericana).

A Selenia Millares, que me sacó, con sabios consejos, del círculo vicioso de los 'preparativos preliminares'. Que esta tesis se presente ahora, y no en mil novecientos no sé cuántos más, se debe, en gran parte, a ella.

A mis amigos Carmen y Francisco Peña, y Francisco Escarpa, por su infatigable ayuda en mis batallas con(tra) los misterios del ordenador y de una impresora malherida.

A mi familia, y sobre todo a mi tía Helen, quien me abrió, por primera vez, las puertas a un nuevo mundo.

A Nicanor Parra, por su amistad y su (in)genio.

A Jorge Teillier y sus "palabras, palabras"...

INDICE GENERAL

Pág

<u>PRIMERAS PALABRAS</u>	i
 <u>INTRODUCCION</u>	1
Problemas metodológicos	1
Objetivos y un plan de trabajo	2
 <u>CAPITULO 1. LA POSTMODERNIDAD</u>	
Problemas onomásticos	10
Dejar los nombres en paz... ..	15
 <u>(I) Lyotard: los grandes relatos</u>	20
El fin de los grandes relatos	21
El mito del sujeto moderno	24
Las aporías de Lyotard	25
El arte de los grandes relatos	27
Una literatura sin metarrelatos	29
Poesía sin lo eterno, sin analogía, sin pureza, sin poder crítico	31
Fin de la originalidad	32
La muerte del gran creador	33
Fin de la división entre `alta' y `baja' cultura	34
Cambios de tema: la contingencia prosaica	36
Cambios de voz: hablan los otros	36
 <u>(II) Jameson: la lógica cultural de la sociedad contemporánea</u>	38
La sociedad postindustrial o del capitalismo tardío	38
Fechando lo postmoderno	40
El sujeto esquizofrénico	41
La poesía postmoderna: Fin del estilo único y el pastiche ...	43
La literatura esquizofrénica	48
El surrealismo sin el inconsciente	49
El eclecticismo	50
 <u>(III) La ruptura estética: contra los modernos del `establishment'</u> ..	53

<u>(IV) La postmodernidad en Hispanoamérica</u>	58
Lyotard en Hispanoamérica	58
Jameson en Hispanoamérica	63
<u>(V) La "postmodernización" de la nueva narrativa hispanoamericana</u>	70
Borges, ¿fundador de lo postmoderno?	70
La postmodernización del boom	77
Las pretensiones totalizadoras del boom	78
El novelista del boom como héroe	80
El boom y la cultura de masas	82
El parricidio del boom	82
La postmodernidad del "post-boom"	84
<u>(VI) La poesía hispanoamericana y la postmodernidad</u>	90

CAPITULO 2. LA ANTIPOESIA DE NICANOR PARRA: UN VALS EN UN MONTON DE ESCOMBROS

<u>(I) Revisión de la crítica</u>	93
(a) Iván Carrasco	93
(b) Alvaro Salvador	95
(c) César Cuadra	97
(d) José Alberto de la Fuente	99
(e) Renato Martínez	101
(f) Parra	103
(g) Postdata: Mario Rodríguez	106
<u>(II) Parra y la postmodernidad: una aproximación biográfica</u>	107
Parra, Ginsberg, Ferlinghetti, William Carlos Williams, Duchamp	107
La Física y los grandes relatos	111
Parra y las sociedades "postindustriales"	113
<u>(III) La poesía moderna consagrada en Chile</u>	114
El desafío a la guerrilla literaria	118
"Advertencia al lector"	119
"Manifiesto"	120
"La cueca de los poetas"	128
"No me conformo con la vi(u)da"	130
"Canto primo"	132

Vicente Huidobro y Parra	134
De Rokha y Parra	152
Neruda y Parra	158
<u>Estravagario: ¿Antipoesía?</u>	174
<u>(IV) La antipoesía y los grandes relatos</u>	193
El gran relato cristiano en la poesía hispanoamericana	196
El "Padre nuestro" de Parra	203
El gran relato marxista: la otra religión	212
El gran relato capitalista: la jaula de hierro	223
La antipoesía: ¿negación total?	225
<u>(V) La lógica cultural de la sociedad de los medios de comunicación masiva en la antipoesía</u>	236
"Fuentes de soda"	240
La lógica del 'flujototal' en la antipoesía	243
¿Lector activo?: Camino a los <u>artefactos</u>	255
La publicidad en la poesía moderna	258
La publicidad en la antipoesía	261
<u>(VI) Epílogo</u>	266

CAPITULO 3. LA POESIA DE JORGE TEILLIER: LA TRAGEDIA DE LOS LARES

Introducción	268
<u>(I) El espacio láríco en el campo literario chileno</u>	271
Teillier y los poetas de la 'guerrilla'	271
Teillier y la antipoesía	277
<u>(II) Los grandes relatos fundacionales de la poesía láríca</u>	283
El larismo	283
La edad de oro y el Orden del Sur	285
La vuelta, ¿a qué?	287
El discurso mítico	296
Los grandes relatos modernos	299
La visión apocalíptica y el fin del mundo láríco	303

<u>(III) Elementos sociales en Teillier</u>	306
La Unidad Popular	311
El golpe militar	313
La censura	317
<u>(IV) El progreso tecnológico: no hay regreso</u>	321
Los trenes en el mundo lárico	321
La ciudad	325
Los cohetes	329
Los coches	330
Los medios de comunicación masiva	331
El deporte	333
<u>(V) El alcohol: de la mesa familiar a la cuneta</u>	341
La comunión	341
El borracho: personaje del pueblo	343
La amistad, y la soledad de los bares	344
El fracasado: el hablante alcohólico	346
El vino y los recuerdos	347
El alcohol y la poesía	349
El alcohol, la enfermedad y la locura	351
<u>(VI) El lenguaje lárico</u>	355
La reescritura en Teillier	362
Relecturas, reescrituras y envejecimiento	367
<u>(VII) Algunas reescrituras</u>	370
"Miré los muros"	370
Intertextos machadianos	374
Una vuelta a Neruda	379
La conexión escocesa: Stevenson	383
The Beatles y la cultura de masas	385
<u>(VIII) Imágenes cambiantes en la poesía de Teillier</u>	391
Puertas y ventanas	391
Los sueños	394
<u>(IX) Epílogo</u>	399

CAPITULO 4. LA POESIA DE ENRIQUE LIHN: EL RENCOR INAGOTABLE

Introducción y revisión de la crítica	401
<u>(I) Lihn en el campo poético chileno</u>	404
Lihn y Neruda	404
Lihn y Parra	414
<u>(II) Los grandes relatos en la poesía de Lihn</u>	421
El gran relato cristiano	421
La religión y la Historia	426
El gran relato marxista	428
El gran relato capitalista	436
<u>(III) Los grandes relatos literarios</u>	445
La mitificación de la poesía	445
Porque escribió... ..	451
La desmitificación generalizada	456
<u>(IV) El narcisismo en Lihn: Autorreflexividad en el amor y en la poesía</u>	461
Poesía situada: entre la realidad y la meta-literatura	461
El amor en la poesía de Lihn	463
Amor y metapoesía	466
El narcisismo	473
<u>(V) El meteco y lo postmoderno</u>	483
Darío y Huidobro: el galicismo mental	483
El meteco	486
Lihn: poeta-meteco	494
<u>Poesía de paso</u> : impresiones curiosas de un meteco	497
Los "restos"	502
La intertextualidad	510
<u>(VI) Epílogo</u>	513

CAPITULO 5. LA POSTMODERNIDAD EN POETAS CHILENOS

<u>MAS JOVENES</u>	515
La "generación del sesenta"	515
La neo-vanguardia	525
La poesía joven	529

<u>CONCLUSIONES</u>	531
-------------------------------	-----

BIBLIOGRAFIA

<u>(I) Modernidad y postmodernidad</u>	542
<u>(II) Nicanor Parra</u>	552
Obra poética	552
Artículos/discursos de Parra	553
Entrevistas con Parra	553
Bibliografía crítica sobre Parra	555
Libros	555
Artículos y comentarios críticos	556
<u>(III) Jorge Teillier</u>	561
Obra poética	561
Ensayos y artículos de Teillier	562
Entrevistas con Teillier	562
Artículos y comentarios críticos sobre Teillier	564
<u>(IV) Enrique Lihn</u>	567
Obra poética	567
Obra narrativa	568
Ensayos y artículos de Lihn	568
Entrevistas con Lihn	569
Libros, artículos y comentarios críticos sobre Lihn	570
<u>(V) Bibliografía general</u>	574

PRIMERAS PALABRAS

Antes de entrar en materia

Antes, pero mucho antes de entrar en espíritu

Nicanor Parra

Abordar una tesis con el título Postmodernidad en la poesía chilena contemporánea tal vez exija, antes de empezar, una serie de explicaciones y tomas de posición, que condicionen desde el principio sus pretensiones de 'objetividad'. Dicha objetividad no es nunca, desde luego, más que un espejismo -caprichoso y/o presuntuoso- en la mente del investigador. Por eso, creo que es importante dejar constancia explícita de algunos aspectos de mi perspectiva crítica cuyo peso se sentirán, sin duda, a lo largo de esta investigación. Una vez lanzada ésta, es de esperar que la(s) 'subjetividad(es)' de tal perspectiva logre encauzarse en una lógica, si no rigurosamente objetiva, por lo menos concordante con algunas normas tradicionales del género "tesis": género científico por excelencia, cuya implacable razón de ser procuraré dosificar con meandros y atajos discursivos más afines al género ensayístico, pero también más adecuados a un tema como éste. Que lo "científico" no sea ni soporífico ni esclerótico. Cuento, ya lo sé, con la gran ventaja de dedicar una gran parte de mi estudio a la obra, mejor dicho (los postmodernos, se supone, ya no hablan de "obras") a los "textos" del poeta más cautivador, comunicativo y cómico que ha surgido en Hispanoamérica (comienza la subjetividad), y las citas de su poesía deberían en sí garantizar una lectura amena de este pesado manojo de papel.

Antes de enumerar tres elementos que pudieran servir en la **contextualización** de esta tesis, me gustaría defender el ostensible 'yoismo' que la atravesará. Ante todo, no pretendo que sea un yo 'portador de la verdad' sino, al revés, un yo contextualizado, no

necesariamente compartido ni compartible con los lectores eventuales. Aunque el empleo de un "nosotros" impersonal sea la norma genérica en las tesis y en la crítica literaria en general, desconfío de su presunción implícita de una complicidad con los lectores. "¿Cuál es, en definitiva, el nosotros que trata de pensar esta situación del desfallecimiento, si ya ha dejado de ser el núcleo, la minoría, la vanguardia que anticipe hoy lo que deberá ser la humanidad libre de mañana?".¹ Es una pregunta de Jean François Lyotard, la puesta en tela de juicio del punto de vista propio característica de un filósofo postmoderno, ya incapaz de universalizar, y reacio a marcar ese paso de gigante moderno, que va desde el yo subjetivo al nosotros universal.

El mismo problema del punto de vista tiene que plantearse en cualquier búsqueda de una 'verdad' no sólo en el terreno nebuloso de la postmodernidad, sino también en las arenas movedizas de una poesía tan oscilante y **anti**-sistemática como la de Parra. Pido, por tanto, que se entienda el uso, el abuso y el sobre-uso que hago del yo, como una manera de subrayar los contextos inevitablemente limitados -saludablemente limitados, diría- y provisorios, en los cuales y desde los cuales escribo. He aquí, entonces, una contextualización del sujeto investigador de este estudio (o, en la terminología de algunos, una contextualización de algunas de sus "posiciones de sujeto"):

- (i) Manifiesto, en primer lugar, mi nacionalidad británica, y el hecho de haber pasado los primeros veintidós años de mi vida en el Reino Unido. Existe, y ha existido siempre, una especie de oposición tácita entre los intelectuales franceses -más sesudos, más teóricos, más sistemáticos y más científicos- y los británicos (¿también los angloamericanos?)

¹Jean François Lyotard, La posmodernidad (explicada a los niños), Barcelona, Gedisa, 1992: 47.

-más pragmáticos, más coloquiales, a veces menos rigurosos.² Sospecho que el *ethos* intelectual español, en la actualidad, cae más bien al lado francés. Planteo, por tanto, mi subjetividad británica.

- (ii) "Una de las razones para aprender al menos un idioma extranjero es que adquirimos una suerte de personalidad suplementaria; una de las razones para no adquirir un idioma nuevo en lugar del propio es que casi nadie quiere convertirse en otra persona".³ Es decir, después de contextualizar la voz de esta tesis como una voz británica, habría que sumar el hecho de que esta voz hable aquí en castellano: más aun, en un castellano asimilado tanto en Chile como en España (con las correspondientes personalidades suplementarias). Pido comprensión, en este mismo sentido, por cualquier desliz lingüístico que pudiera existir en estas páginas. Sé muy bien que "el inconveniente de escribir en una lengua ajena es no tener derecho a cometer demasiados errores", y que al mismo tiempo, "buscando la incorrección sin abusar de ella, rozando a cada momento el solecismo, es cómo se le da la apariencia de vida a la escritura".⁴

- (iii) En tercer lugar, y entro aquí en lo que pudieran parecer nimiedades anecdóticas, confieso haber vivido, desde la adolescencia, el hechizo (¿cómo no?) de los Veinte poemas y una canción desesperada de Neruda. De hecho, mi primer encuentro más o menos apasionado con la lengua española fue con el poema 20 (cuyos primeros versos son digeribles para cualquier 'principiante', pese al leve obstáculo del enigmático "tiritan"). Años después, el azar me llevó a vivir al lado de la Casa de las Flores en Madrid, y luego en la misma calle

²La línea entre un rigor que enriquece y el **rigor mortis** es, desde la perspectiva británica, borrosa.

³T.S.Eliot, Sobre poesía y poetas. Trad. de Marcelo Cohen, Barcelona, Icaria, 1992: 16.

⁴E.M.Cioran, Del inconveniente de haber nacido, Madrid, Taurus, 1987: 39-40.

de "La Chascona", la casa donde vivía Neruda con Matilde Urrutia en Santiago de Chile. Era como si me acompañara el Poeta por el mundo. Mi lectura posterior de la antipoesía, sin embargo, cuando ya vivía en Chile, y un consiguiente conocimiento y amistad con Parra, coincidieron (en mí) con una distancia anímica con respecto a la poesía nerudiana. Licenciado en lenguas clásicas en Inglaterra, mis inclinaciones habían tendido siempre hacia Aristófanes más que a Esquilo o Sófocles (Eurípides era otra cosa, se escapaba del esquema), y no me fue indiferente encontrar a Aristófanes citado y celebrado por Parra -una especie de alma gemela del dramaturgo cómico- desde el primero de los antipoemas, "Advertencia al lector", y en varios otros poemas y entrevistas. Harold Bloom concuerda con Heine cuando dice que "Hay un Dios, y su nombre es Aristófanes".⁵ Aristófanes era, por supuesto, el **menos** divino de los poetas griegos, pero sí fue el responsable por la crítica, el desplazamiento y una 'desdivinización' de los grandes poetas trágicos. Y claro: en la poesía hispanoamericana, este papel doble de crítico y desacralizador (de pequeños dioses) ha sido el sello indeleble de Parra.

Lo que quiero decir, al hablar de este tercer aspecto 'subjetivo', es que hay preferencias literarias y personales muy arraigadas en esta tesis. ¿La crítica literaria no debería evaluar?: la crítica literaria es necesariamente **-a priori-** evaluativa, y no hay que ser Derrida o derridista para verlo. Por eso, cuando hablo en el título de "poesía chilena contemporánea", y escojo a los tres poetas aquí estudiados -aparte de Parra: Enrique Lihn y Jorge Teillier-, es en primer lugar porque son poetas que me interesan, hasta me apasionan, y además, son los poetas más importantes, a mi modo de ver, en el desarrollo de los últimos cuarenta años de la poesía chilena. Por otro lado, puede parecer ambivalente el hecho de que

⁵Harold Bloom, The Western Canon: The Books and Schools of the Ages, London, MacMillan, 1995: 17.

hable de la poesía **contemporánea** sin referirme a poetas magistrales de la `generación del 60', como Oscar Hahn y Gonzalo Millán, o a otros más jóvenes, "postmodernos" -si se quiere- por derecho epocal, como Diego Maquieira, Tomás Harris y Alexis Figueroa. Reconozco que con su inclusión, este estudio sería más "completo"; sería también, sin embargo, interminable. He preferido concentrarme en los tres poetas aquí estudiados porque las semillas que sembraron, y -en el caso de Parra, y hasta muy poco, también el de Teillier- que han seguido sembrando, son inmensamente fructíferas. Por tanto (me) dejo el campo abierto para una futura investigación de la presencia de la postmodernidad en la poesía chilena posterior a Parra, Lihn y Teillier.

INTRODUCCION

Problemas metodológicos

La tesis tradicional suele empezar con una exposición -lo más diáfana posible- del modelo teórico que se pretenda emplear, y luego consumarse en la aplicación rigurosa de ese modelo a cierto **corpus** de escritura, o lo que sea, también escrupulosamente delimitado.

El tema de mi tesis impide un acercamiento unidireccional de esta índole: hay un desacuerdo furibundo, una confusión galopante, una polémica que sigue viva y violenta, acerca del sentido -o el sin sentido- de los conceptos y términos aquí abordados: "postmodernidad" y "postmodernismo". Son palabras que se pusieron de moda durante los años 80, y para muchos -sobre todo aquí en España-¹ esa moda ya ha pasado. Son palabras, en sus (ab)usos corrientes, que hacen agua y sangran por todas partes. Más aun: las contradicciones, las definiciones y contra-definiciones que las rodean en el debate intelectual del "centro", o "primermundista", se agudizan y se enredan doblemente cuando llegan descontextualizadas a la "periferia", terreno de acogidas y hostilidades frecuentemente tan entusiastas como huecas.

Por eso, el modelo teórico no puede ser aquí un modelo ya existente e inerte, una herramienta hermenéutica -con manual de uso incluido- para el desciframiento o el diagnóstico textual. Al contrario, tendrá que ser, o construirse como una especie de collage viviente de ideas y conceptos dispersos, un bricolage en ebullición que produzca chispas -es de esperar- cuando entre en contacto con la poesía chilena aquí estudiada. Este es, por tanto,

¹Díez García, entre otros, ha hablado de esta recepción frívola: "En España el abuso del término postmodernismo en su acepción popular le ha restado todo valor descriptivo, para convertirse en un apelativo tan irresponsable como divertido" ("Experiencia & experimento", Quimera 70/71 (1985): 29).

un estudio heurístico, que busca su sentido en la mutua frotación de "teoría" y poesía, en la indagación interactiva entre conceptos europeos y norteamericanos, por un lado, y textos y contextos chilenos, por el otro. Existe, por supuesto, cierta esperanza no de iluminar, pero sí de constituir una lectura enriquecedora tanto de las teorías postmodernas, dentro y fuera del suelo hispanoamericano, como de la poesía chilena.

Hablar de lo postmoderno, como he dicho, suscita emociones fuertes, celebraciones desmesuradas o críticas lapidarias según el concepto o la idea que se adopte, y según el prisma bajo el cual se le mire. Las pasiones se deben en parte (sólo en parte) a lo que ciertos teóricos ven como una amenaza, enroscada en estos conceptos, a una forma muy suya de pensar y estar en el mundo, que parecería deslizarse, imparablemente, hacia la obsolescencia. La mayoría de los que escriben sobre la postmodernidad, diría yo, son marxistas, ex-marxistas, o (ex)simpatizantes de alguna interpretación del marxismo. La razón es sencilla: tal como se plantean las ideologías postmodernas, el marxismo es la gran víctima; pero al otro lado del péndulo, existen también los francisfukuyamas que pregonan el fin de la historia en su sentido más hegeliano, más moderno, como el triunfo definitivo y sempiterno de las ideas libremercadistas (el metarrelato capitalista). Tanto éstos como los anteriores son voces de la guerra fría incapaces de acomodarse a un mundo libre, por fin -y por el momento-, de una oposición binaria tan maniquea como sofocante.

Objetivos y un plan de trabajo

En mi análisis de la postmodernidad, procuraré abordar el tema desde una perspectiva no neutral (tan imposible como la objetividad), pero sí desapasionada, con la perspectiva de alguien que no (sobre)vivió la inflación -y posterior deflación- ideológica de los años 60 y 70. Dados los propósitos específicos de la tesis -un estudio, al fin y al cabo, de la poesía

chilena-, mi acercamiento a lo postmoderno tendrá siempre en cuenta esta finalidad literaria. Creo, además, que esto puede ser una ventaja, una forma lúcida de contemplar el problema, porque fue justamente desde el campo de la literatura que se empezó a hablar, a finales de los años cincuenta en los Estados Unidos, de una literatura **postmodernist** que rechazara las prácticas y teorías del **modernism** de T.S.Eliot, Pound, Joyce, Faulkner, y tantos otros. Fue a partir de esta ruptura puramente literaria que las demás artes, y luego las ciencias sociales y la filosofía, empezaron a desarrollar sus propias interpretaciones del término, y de convertir un "ismo" literario en una época o **episteme** de la postmodernidad. Parafraseando a Pound, se podría decir que los poetas son -siguen siéndolo, incluso hoy- las "antenas de la cultura" (no de la "raza"): no por sus poderes proféticos, sino porque el espacio poético, con su brevedad y concisión, es campo fértil para la formulación de ideas todavía emergentes, para un tanteo con lo naciente, con lo apenas percible. Uno de los presupuestos básicos de esta tesis es que en los poetas escogidos este tanteo ha venido ofreciendo, en estado a veces balbuceante, una visión y versión específicamente chilena e hispanoamericana, en un momento clave de transición social y literaria, de varias de las problemáticas asociadas con la postmodernidad.

El modelo teórico que propongo 'emplear', empezará con la elaboración de visiones bastante esquemáticas del pensamiento de los teóricos más provocadores, y los que mejor encarnan -a mi juicio- las dos principales vertientes del debate postmoderno: el francés Jean François Lyotard y el norteamericano Fredric Jameson. Al exponer -es decir, interpretar- sus perspectivas, no dudaré en discrepar en determinados momentos, y en rellenar lo que a mí me parecen lagunas significativas en sus argumentos. Por eso, obligaré al lector -más hipotético que hipócrita- a sufrir -o pasar por alto- extensas y a menudo, quizás, repetitivas notas a pie de página, que dan cuenta de la acogida crítica de los distintos planteamientos.

El enfoque de Lyotard es básicamente ideológico -la postmodernidad, para él, es una pérdida de fe en los grandes relatos, en las ideologías universalizadoras y utópicas de la modernidad-, y el de Jameson, una teoría social (¿post/neo?)marxista -un análisis de las sociedades "postindustriales", o "del capitalismo tardío"-. Ambos, sin embargo, otorgan un papel muy importante a la conformación de una estética más o menos determinada por sus planteamientos teóricos. Es por eso que se prestan magníficamente a una investigación como la presente. A estas dos visiones de la postmodernidad, no obstante, será imprescindible agregar otro enfoque, correspondiente al desarrollo relativamente autónomo e independiente de cada literatura en la especificidad contextual de su propio campo literario, el cual rebase las lógicas extraliterarias propuestas tanto por Lyotard como por Jameson.

En este primer acercamiento a lo postmoderno, me atenderé básicamente a las reglas de juego, y a los ámbitos espaciales a que se limitan los dos teóricos. A continuación, examinaré los problemas que presentan sus ideas al traspasarlas al continente hispanoamericano (particularmente a Chile), la aceptación o el rechazo que han experimentado entre los intelectuales de estos países, y las maneras en que pueden establecer puntos de contacto significativos con la problemática de estos nuevos contextos, y puntos de partida para una indagación más profunda. Dada la confusión imperante en gran parte de lo que se ha escrito sobre lo postmoderno en Hispanoamérica, quiero tratar este tema, y las posteriores consideraciones literarias, como una parte no simplemente funcional o accesorio con respecto al estudio central sobre Parra, Teillier y Lihn, sino con cierto detenimiento y profundidad. Al fin y al cabo, mi tesis se adentra fatalmente en la oscura selva de un **corpus** existente de textos, y desbrozar el camino es tan lícito como necesario.

Por tanto, después de abordar el problema de la transcontextualización de estas teorías a suelo hispanoamericano, enfocaré el terreno propiamente literario, fijándome, en un primer

momento, en la incorporación de ciertos narradores hispanoamericanos en un tentativo 'canon' postmoderno, que críticos literarios norteamericanos y europeos (con algún que otro hispanoamericano acompañándolos a la zaga) han ido formulando. Procuraré demostrar que esta lectura postmoderna, que se refiere sobre todo a la 'nueva narrativa' hispanoamericana, es perfectamente legítima siempre que se reconozca la descontextualización brutal que implica: es decir, siempre que se reconozca que textos **postmodernizables** para un lector norteamericano o europeo, no lo son, necesariamente, dentro de un contexto hispanoamericano. Como siempre, la recepción de teorías ajenas pide desconfianza extrema y un bisturí afiladísimo. Al criticar, desde una perspectiva hispanoamericana -una perspectiva **construida** aquí, recuérdese, por una voz que no procede de Hispanoamérica-, estas visiones de un **boom** supuestamente postmoderno, intentaré atenerme a las tres vertientes señaladas arriba - o sea, argumentar que ni el enfoque ideológico de Lyotard, ni la teoría social de Jameson, ni el desarrollo propio del campo literario en Hispanoamérica, permiten hablar, con un grado mínimo de **interés** o de **creatividad**, de los 'nuevos narradores' como postmodernos.

A partir de estos primeros capítulos, que pretenden ser, como se ve, algo más que una mera exposición, empezaré el juego de yuxtaposiciones y confrontaciones entre las ideas teóricas y estéticas barajadas hasta ahora, y la materialidad textual de la poesía de Nicanor Parra. Analizaré la incorporación rupturista de la antipoesía dentro del estado particular del campo literario chileno a partir de los años cincuenta; su cuestionamiento ideológico y estético del tipo de "metarrelatos" modernos descritos por Lyotard; y por último, el impacto peculiar que tienen en las formas y temas de la antipoesía elementos de la sociedad de los **mass-media**. En fin, según mi hipótesis, la poesía de Parra es una manifestación privilegiada de lo que pudiera ser una postmodernidad hispanoamericana, y un punto de partida

insuperable para adentrarse en las complejidades de este concepto.

Los estudios posteriores sobre la poesía de Jorge Teillier y Enrique Lihn seguirán las líneas desarrollados en el caso de Parra. Ninguno de ellos comparte las tendencias más postmodernas de este poeta mayor. Sin embargo, escriben en el mismo contexto ideológico, socio-político y literario que el antipoeta, y me parece particularmente interesante ver cómo enfrentan, asimilan o procuran rechazar los factores epocales constituyentes, en algún sentido, de la postmodernidad. Confieso que me desagrada la tendencia de cargar a los escritores con etiquetas infaliblemente empobrecedoras. La postmodernidad, para mí, es un marco temporal y espacial que afecta a todos los que la viven. Mi intención en esta tesis es mostrar **cómo** la viven -en la escritura- estos tres poetas chilenos.

Un diálogo entre las teorías postmodernas y estos poetas implicará, en la mayoría de los casos, una lectura principalmente temática de su obra poética, y una consiguiente contraposición de sus respectivas ideas o visiones. De ahí que la bibliografía empleada sea, en su gran mayoría, directamente relacionada o con las teorías (post)modernas, o con los poetas estudiados. No quiero '**sacrificar**' la poesía, convirtiéndola en prosa, para impulsar semejante diálogo. Hay que recordar, en este sentido, que Parra y Lihn son poetas cuyo lenguaje cotidiano permite intuir la presencia de estas ideas o visiones con mayor claridad que en mucha poesía moderna. Al mismo tiempo, la importancia de las teorías lógicas de Teillier, que pretenden encarnarse en su poesía, también ofrecen un punto de partida privilegiado para el diálogo con las teorías sobre lo postmoderno. Además, es evidente que una lectura hermenéutica sería muy bien que los aspectos más formales de un texto poético, y los recursos estilísticos, encierran una parte imprescindible de su sentido.

Mis lecturas de la poesía en esta tesis, más allá de un eclecticismo que fluctuará según las circunstancias específicas de cada caso, presuponen una tradición de la hermenéutica

anglosajona, que va desde Validity in Interpretation (1962) de E.D.Hirsch,jr. y A Rhetoric of Irony (1974) de Wayne Booth, hasta las revisiones críticas en Literary Theory: an Introduction (1983) de Terry Eagleton, y A Theory of Parody (1985) de Linda Hutcheon. En la "defensa del autor" emprendida por Hirsch, el sentido de un texto literario corresponde a la intención verbal de su autor. Por eso, la interpretación implica una "reconstrucción de las intenciones y las actitudes del autor", aunque la parte de la subjetividad del autor que interesa al hermeneuta sea únicamente esa parte que determina el significado verbal del texto.² Booth, por su parte, sigue a Hirsch, pero insiste en que la función del crítico sea la de buscar las intenciones del autor **implícito**, y no del real: estas intenciones normalmente, aunque no siempre, coinciden con las intenciones de la obra literaria, según Booth, de ahí que no se pueda prescindir totalmente de la figura biográfica del escritor.³

Terry Eagleton critica a Hirsch tanto por la naturaleza "prelingüística" de su teoría del significado, como por su visión unitaria del autor y sus intenciones (y también de su obra): "no hay razón por la cual el autor no haya podido tener diversas intenciones que entre sí resulten contradictorias, o una intención que se contradiga a sí misma, pero Hirsch no consideró estas posibilidades".⁴ Como el personaje de Oliverio Girondo, cada autor sería "un cocktail, un conglomerado, una manifestación de personalidades"; o bien, su personalidad sería "una especie de forunculosis anímica en estado crónico de erupción".⁵ Pero Eagleton reconoce la importancia de la intencionalidad en un texto literario, y habla de las diversas "posiciones de sujeto", cuyas intenciones quedarían inscritas -contradictoriamente- en el texto,

²Validity in Interpretation, London, Yale University Press, 1962: 1, 224, 242.

³A Rhetoric of Irony, London, The University of Chicago Press, 1974: 126, 11.

⁴Una introducción a la teoría literaria, México, FCE, 1988: 95, 87.

⁵Obras completas, Buenos Aires, Losada, 1968: 171.

orientándolo para lograr determinados efectos:

Comprender un poema significa aprehender su lenguaje como "orientado" hacia el lector desde una serie o gama de posiciones: al leer, elaboramos un sentido referente a la clase de efectos que este lenguaje desea lograr ("intención"), sobre los recursos retóricos que consideró apropiados, sobre las suposiciones que rigen los tipos de táctica poética que emplea, sobre las actitudes frente a la realidad que ello implica. Nada de esto tiene que ser idéntico a las intenciones, actitudes y suposiciones de quien de hecho es autor histórico en el momento de escribir. (146-147)⁶

Ahora bien, más allá del dogmatismo y el simplismo de las ideas de Hirsch y Bloom, y las críticas legítimas que se les han hecho, me parece que la suya es una interpretación perfectamente legítima, aunque no exclusiva, del texto literario. Hay artefactos de Parra, por ejemplo, que nombran acontecimientos de su biografía tan poco conocidos, que ninguna contextualización extra-biográfica pudiera comprenderlos. Cada lectura, dicen los teóricos de la recepción, es distinta, y siempre habrá grupos de lectores más o menos familiares no sólo con el contexto socio-político, etc., de un autor, sino también con las circunstancias de su vida, y estoy convencido de que cierta información biográfica, en determinados textos, puede cambiar y enriquecer (o sea, no sólo limitar) la lectura. Por eso, me parece lícito usar (y abusar de) ideas y anécdotas expuestas en entrevistas, y hasta en conversaciones pasajeras, como intertextos potencialmente enriquecedores para la interpretación de los textos de un escritor. Me parece importante, eso sí, darse cuenta de la multiplicidad semántica irreductible que existe en cualquier texto literario, y acercarse al acto hermenéutico sin la vana pretensión de acaparar todos los sentidos, sino con la intención de resaltar, de un modo enriquecedor,

⁶Linda Hutcheon menciona estas posiciones de sujeto de Eagleton, cuando se refiere al productor del texto como un "agente codificador", una posición que necesita ser rellenada (inferida) en la interpretación del texto (*A Theory of Parody*, London, Routledge, 1985: 86).

algunos de ellos.

Mientras hermeneutas como Hirsch y Bloom exigen una reconstrucción del "horizonte" de ideas y creencias del autor real o implícito, como un primer paso para intuir las intenciones del texto literario, y así llegar al sentido más probable de éste, el teórico español Carlos Bousoño también pide una especie de reconstrucción, pero no del sentido de un texto, sino de su emoción. Teoría de la expresión poética, una obra tan anacrónica, en su dogmatismo, como la de Hirsch, afirma que aunque un escritor ignore lo que lógicamente ha dicho, sabe, en cambio, lo que intuitivamente ha expresado, y conoce "con precisión máxima **la emoción** que sus versos suscitan".⁷ Por eso, Bousoño alega que puede haber interpretaciones discrepantes en cuanto a la significación lógica de un texto, pero que sólo hay **una** interpretación correcta en cuanto a la emoción del texto (52). El autor de Bousoño, como se ve, es un sujeto tan fuerte y unitario como el de Hirsch. El **deber** del lector (es una palabra que este teórico emplea constantemente), sería el de fundirse emocionalmente con el autor, poner los ojos (y el cerebro) en blanco, y sentir hondos estremecimientos (líricos) en su alma ("y el alma del oyente quede temblando", como dijera -bousoñamente- Huidobro, en su "Arte poética", supuestamente tan iconoclasta...). Las ideas de Bousoño, que pueden ser útiles para la comprensión de cierto tipo de poesía (no, me temo, el de Parra o de Lihn) tienen la virtud de no olvidarse, como ocurre con algunos hermeneutas, de los recursos propiamente estilísticos como artífices de los sentidos de un texto. El examen de algunos de estos recursos tendrán una importancia complementaria, en ciertos momentos de este estudio.

⁷Madrid, Gredos, 7ª ed., 1985: 39.

CAPITULO 1. LA POSTMODERNIDAD

Problemas onomásticos

Hay algo preocupante en la vaguedad del prefijo "post", que desde el comienzo de la "post-guerra" se ha acomodado en una proliferación de términos compuestos: sociedad **postindustrial**, **postcapitalista**, **posthumanista**, **postmarxista**, etc., etc. Muchas veces no se sabe si el prefijo señala una oposición contundente, o una continuación ligeramente alterada; si indica nostalgia por la pérdida del término anterior, o burla sangrienta de sus insuficiencias.

El caso del término **postmodernidad** es particularmente complejo. Para empezar, no hay acuerdo con respecto al sentido del término preexistente de **modernidad**. Suele referirse a una época específica, o sea, la época moderna, pero los inicios de ésta se rastrean en los tiempos más incongruos. Por ejemplo: (i) en el V siglo después de Cristo, cuando las legiones romanas abandonaron Inglaterra;¹ (ii) a finales del medievo;² (iii) en el *cogito ergo sum* de René Descartes; (iv) en el Siglo de las Luces; (v) en la revolución francesa; o (vi) en la revolución industrial. Para Jean François Lyotard, en cambio, esta caza de fechas carece de sentido, porque la modernidad no es una época sino una forma de pensar, una ideología, que ha existido en los últimos siglos, pero también podría existir, y de hecho existió, en otras épocas.

Modernism, una derivación de la palabra **modernity**, se refirió en un primer momento (finales de los años cincuenta), dentro del contexto angloamericano, al "movimiento" o tendencia literaria de comienzos del siglo, que supuestamente unía a

¹Así se separan, en la Universidad de Oxford, las facultades de **Ancient** y **Modern History**.

²El comienzo "oficial" de la modernidad se fecha a finales del siglo XV, según Gianni Vattimo, La sociedad transparente, Barcelona, Paidós, 1990: 74.

escritores como Eliot, Pound, y Joyce. A lo largo de los años, sin embargo, algunos han intentado darle un significado más amplio, más abarcador. El ejemplo de Marshall Berman, conocido por su **tour de force** All that is Solid Melts into Air, es paradigmático. Para Berman, el **modernism** son esas visiones e ideas, provocadas por los procesos sociales y tecnológicos de la modernización, cuya finalidad es "hacer del hombre y la mujer tanto los sujetos como los objetos de la modernización, darles el poder para cambiar el mundo que a su vez les está cambiando a ellos"³. Al hablar de "visiones e ideas", Berman otorga un sentido cultural mucho más amplio al término **modernism**.

Por encima de estos problemas terminológicos dentro de la lengua inglesa, la traducción a otros idiomas aumenta la confusión. En Francia, por ejemplo, nunca se ha hablado de **modernisme**.⁴ En el mundo hispánico, al contrario, el término "modernismo" tiene su propia tradición muy enraizada en la historia literaria, y se refiere al "movimiento" poético que surgió en un momento determinado -la última década del siglo XIX y los comienzos del siglo XX-, en torno a la figura de Rubén Darío. A pesar de esta tradición, habría que señalar que hay teóricos que han intentado, desde hace mucho tiempo, torcer o ampliar el sentido del término "modernismo". Tal vez fue Federico de Onís que inauguró esta corriente. Como dijo en 1953: "Nuestro error está en la implicación de que haya diferencia entre 'modernismo' y 'modernidad', porque modernismo es esencialmente, como adivinaron los que le pusieron ese nombre, la busca de modernidad".⁵ Habría que hacer algunas acotaciones al respecto: (i) "modernidad" no es la misma cosa que lo que llama de Onís "la

³Marshall Berman, All that is Solid Melts into Air, London, Verso, 1983: 16.

⁴Peter Brooker, Modernism/Postmodernism, London, Longman, 1992: 15.

⁵En Fernando Burgos, La novela hispanoamericana (un ensayo sobre el concepto literario de modernidad), Madrid, Orígenes, 1990: 29.

busca de modernidad"; (ii) el modernismo de Rubén Darío y otros no fue la busca, sino una búsqueda de modernidad; (iii) esa búsqueda fue una búsqueda **específicamente literaria**.⁶

Los problemas se enredan aun más cuando llega el momento "post". Perry Anderson, después de criticar la forma en que Berman distorsiona el sentido normal de la palabra **modernism**,⁷ concluye que éste también es un término inútil. El **modernism**, como noción global, dice Anderson, es la más amplia de todas las categorías culturales, carece por completo de contenido positivo, y su único referente específico es el paso del tiempo:

No hay ningún otro concepto estético tan vacío y tan viciado. Porque lo que en un tiempo fue moderno pronto se vuelve obsoleto. La futilidad del término y de su correspondiente ideología puede verse con toda claridad en los actuales intentos de aferrarse a los restos de su naufragio y sin embargo nadar con la marea más lejos aún de él, mediante la acuñación del término "**postmodernism**": un vacío que esconde otro vacío que esconde otro vacío,

⁶Entre los críticos más contemporáneos, Fernando Burgos sigue el razonamiento de Federico de Onís, al hablar del modernismo como una época (32). Iris Zavala, por su parte, propone "the notion of Hispanic Modernism (understood as modernity), as a unified, ongoing project" ("On the (Mis-)Uses of the Post-Modern: Hispanic Modernism Revisited", en Theo D'haen y Hans Bertens, eds., Postmodern Fiction in Europe and the Americas, Amsterdam, Rodopi, 1988: 88). Esta tendencia, tanto en Burgos como en Zavala, borra la distinción entre modernismo y modernidad, sin ofrecer nada muy concreto en cambio. Habría que señalar, por otro lado, que el artículo de Zavala pierde credibilidad al hablar del poeta Leopoldo Lugones como "one of the founders of Chilean socialism", (93), y al afirmar que la renovación de la poesía hispanoamericana ha sido encabezada por Octavio Paz, Lezama Lima y un tal argentino llamado "Olegario Redondo" (102).

⁷"Esta postura (de Berman) presenta una serie de dificultades obvias. La primera es que el **modernism**, como conjunto específico de formas estéticas, es por lo general fechado precisamente a **partir** del siglo XX: de hecho es habitualmente concebido por contraste con las formas realistas y clásicas de los siglos XIX, XVIII y anteriores. Prácticamente todos los textos literarios tan bien analizados por Berman -ya sea de Goethe, Baudelaire, Pushkin o Dostoievski- son anteriores al **modernism** propiamente dicho, en el sentido usual de la palabra" (Anderson, "Modernidad y revolución", en N. Casullo, ed., El debate modernidad-posmodernidad, Buenos Aires, Puntosur, 1991: 100). Aquí, y a lo largo de este estudio, me permito una serie de retoques a las versiones en castellano, como la de Casullo, que traducen **modernism** por "modernismo", **modernist** por "modernista", y **postmodernism** por "postmodernismo": no es justo atribuir lo que es una aberración (a mi modo de ver) del traductor al texto original.

en una regresión serial de cronología autocongratulatoria. (114-115)

El problema básico para Anderson es que **modernism** ha llegado a aplicarse en un sentido tan universal y descontextualizado, que ha perdido todo significado. Esto no es totalmente cierto. Para escritores como los Beats, por ejemplo, que empezaron a escribir a finales de los años cincuenta, era muy claro lo que significaba el **modernism**, porque esta noción, en términos literarios, se refería a una forma literaria ya conocida con tal nombre, y consagrada en los Estados Unidos en un momento particular de la post-guerra, en un estado socio-político determinado y en un clima ideológico específico. Por tanto, el uso temprano del término **postmodernism** por Leslie Fiedler e Irving Howe, tiene unas connotaciones bastante claras y bien delimitadas. Significaría algo así como una **reacción literaria (postmoderna) contra la literatura moderna consagrada en un campo literario determinado en la segunda mitad del siglo XX**. Semejante definición permite usar el término "literatura postmoderna" fuera del contexto angloamericano del **postmodernism**. Incluso Fredric Jameson, que define el **postmodernism** en un sentido muy amplio como "la lógica cultural del capitalismo tardío"⁸ -desarrollando así las tesis de Berman, cuyo **modernism** era algo así como la lógica cultural del proceso de modernización- funde esta perspectiva marxista (base socioeconómica-superestructura cultural) con una conciencia muy marcada del contexto específico de cada literatura:

Joyce, Proust y Mann, que nuestros abuelos consideraron escandalosos o chocantes, para la generación que llega a las puertas de los años sesenta constituyeron lo establecido, el enemigo; muertos, asfixiantes, canónicos, reificados monumentos que uno ha de destruir para hacer algo nuevo. Esto

⁸Fredric Jameson, Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism, London, Verso, 1991.

significa que habrá tantas formas diferentes de posmodernismo como hubieron modernismos superiores, dado que los primeros son por lo menos reacciones inicialmente específicas y locales **contra** esos modelos.⁹

Como en el caso de **modernism**, entonces, simplemente traducir el término **postmodernism** por "postmodernismo" carece de sentido. Además, "modernismo", postmodernismo también se ha usado ya bastante en el contexto de la literatura hispánica, para designar a poetas como Ramón López Velarde, Luis Carlos López y Gabriela Mistral, que reaccionaron contra el cosmopolitismo y la musicalidad ostentosa de cierto momento del modernismo rubendariano, con un discurso poético más intimista, más cotidiano.¹⁰ Esto no impide, sin embargo, que muchos críticos literarios hispanoparlantes usen sin titubeos el término "postmodernismo". Entre ellos: Julio Ortega y Amalia Pulgarín.¹¹ A mi juicio, es mucho menos confuso referirse a una literatura o una cultura **postmodernas** en Hispanoamérica, que resemantizar este término ya existente.¹²

⁹"Posmodernismo y sociedad de consumo", en Hal Foster, ed., La postmodernidad, Barcelona, Kairos, 1985: 166.

¹⁰Véase, por ejemplo, Nicolás Bratosevich, Postmodernismo y vanguardia, Madrid, Editorial La Muralla, 1979.

¹¹Julio Ortega, "El postmodernismo en América Latina", en K. McDuffie y Rose Minc, eds., Homenaje a A. Roggiano. En este aire de América, México, IILI, 1990: 407-420; Amalia Pulgarín, Metaficción historiográfica: La novela histórica en la narrativa hispánica postmodernista, Madrid, Editorial Fundamentos, 1995.

¹²Fernando Galván, en su ensayo "Postmodernismo: las formas de la heterogeneidad", señala la confusión provocada al hablarse del "modernismo" de Joyce y Woolf en el mundo anglosajón, y del "modernismo" de Herrera Reissig y Darío en el hispánico. "Mas aun con todo no cabe duda de que llamar a una novela o un poema 'postmodernista' es más esclarecedor que llamarlo 'postmoderno', pues son mayores las distancias (históricas al menos) que nos separan del concepto de 'modernidad' -bien concebida ampliamente como Edad Moderna, o bien más particularmente como Ilustración y siglo XVIII- que del de 'modernismo'. Así, si bien podemos hablar del Quijote, por ejemplo, como **novela moderna**, para distinguirla de sus antecedentes (las novelas de caballería serían **premodernas**), referirse a otra obra como 'postmoderna' obliga necesariamente a tomar como punto de referencia esa

Dejar los nombres en paz...

Para terminar este breve recorrido del problema "onomástico" -de los nombres de este triángulo de términos postmodernidad-postmodernismo-**postmodernism**-, me concentraré en las opiniones del teórico y crítico literario más renombrado de Hispanoamérica: Octavio Paz. En un breve texto titulado "¿Postmodernidad?", el mexicano no vacila en escribir, él mismo, que "uno de los primeros en interesarse en el tema, años antes que su presente popularidad, fue Octavio Paz (pido perdón por hablar de mí en la tercera persona)".¹³ Paz tiene toda la razón. De un modo especial, habría que señalar que Los hijos del limo (1974), y sobre todo el pasaje que cito a continuación, ha tenido repercusiones importantes en el debate sobre lo postmoderno: "El arte moderno comienza a perder sus poderes de negación. Desde hace años sus negaciones son repeticiones rituales: la rebeldía convertida en procedimiento, la crítica en retórica, la transgresión en ceremonia. La negación ha dejado de ser creadora. No digo que vivimos el fin del arte: vivimos el fin de la **idea de arte moderno**".¹⁴ De ahí que Jürgen Habermas, en su famoso ensayo "Modernidad: Un proyecto incompleto" -una especie de canto de cisne de cierta concepción de la modernidad frente a los argumentos demoledores

modernidad cervantina, y no creo que sea precisamente ése el marco referencial al que quiere aludirse por lo general cuando se usan esos calificativos" (La Página (Tenerife), Año III, n° 2 (1992): 35-36). Discrepo, por dos motivos. (I) Es cierto que hay más de una sola forma de la novela y la poesía moderna, pero la literatura postmoderna se siente diferente en cierto sentido de **toda** la tradición moderna, de **todas** sus formas, en parte porque rechaza la consagración moderna más reciente, pero también porque se sabe **irremediablemente** involucrada en una forma de sociedad y una forma de pensar distintas. Habría que subrayar otra vez que el modernismo era sólo **una** de las búsquedas, **una** de las manifestaciones de la literatura hispánica moderna. (II) Por otro lado, Galván habla de la modernidad del Quijote -algo cuestionable desde ciertas perspectivas-, pero la mayoría de los críticos señalan el comienzo de la modernidad propiamente **poética** -al nivel internacional- bastante más tarde: o con el romanticismo (Paz), o con Baudelaire (Friedrich, Hamburger).

¹³Octavio Paz, "¿Postmodernidad?", Vuelta 127 (junio de 1987): 11.

¹⁴Octavio Paz, Los hijos del limo, Barcelona, Seix Barral, 1990: 211.

de Lyotard-, hable de Paz como "un compañero de ruta de la modernidad".¹⁵

Ahora bien, en un artículo llamado "El romanticismo y la poesía contemporánea", del año 1987, Paz repite -casi textualmente- el pasaje de Los hijos del limo que acabo de citar, y lo usa como trampolín para meterse de cabeza en el debate postmoderno. Afirma que la crítica ahora se da cuenta -"con cierto retraso"- de que hemos entrado en otro período histórico y de arte, la llamada "era postmoderna". Sin embargo, Paz asegura que ésta es una "denominación equívoca y contradictoria", porque lo que sigue la modernidad debería llamarse la "ultramodernidad: una modernidad todavía más moderna que la de ayer". Así, "llamarse **postmoderno** es una manera más bien ingenua de decir que somos muy modernos"; además es "seguir siendo prisionero del tiempo sucesivo, lineal y progresivo" que es propio de la modernidad.¹⁶

Basta comentar, por el momento, que el paso de lo moderno a lo postmoderno ocurre cuando la novedad se diluye y pierde trascendencia como concepto y como valor. En este sentido, lo postmoderno no es una ultramodernidad. De hecho, el pasaje de Paz ya citado - con su mención de repeticiones rituales y poderes de negación agotados-, lo muestra

¹⁵"Modernidad: Un proyecto incompleto", en Casullo, ed., Modernidad-posmodernidad: 134. Véase también Ihab Hassan, The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature. New York, Oxford University Press, 1982: xii-xiii. Hassan profesa compartir con Paz la misma actitud postmoderna: "We blend, in short, into the postmodernist attitude, which holds that the author is but a 'moment of convergence of different voices which flow into a text', a somewhat fortuitous crystallization of language'. The words belong to Paz; the ideas allude to familiar notions of Foucault, Derrida, Barthes. For the postmodernist attitude merges also with the poststructuralist stance" (xiii). Hay algo bastante cómico en esto. Los comentarios de Paz citados por Hassan se refieren no tanto a la desintegración del sujeto preconizada por los postestructuralistas, como a esos "cuatro poetas (un francés, un inglés, un italiano y un mexicano)" que decidieron "componer un poema colectivo en cuatro idiomas y que llamaron, a la japonesa, Renga" (Los hijos del limo: 223). Claro: hay más de una pizca de artificialidad y de juego en esta fragmentación lingüística, esta convergencia de voces. Huelga recordar, por cierto, que el mexicano aludido es el propio Paz.

¹⁶Vuelta 127 (junio de 1987): 26.

perfectamente. Por otro lado, en Los hijos del limo él mismo emplea el término "postvanguardia" (210), un término que se presta a las mismas descalificaciones (¿no debería llamarse "ultravanguardia", prisionera también del tiempo lineal?). Habría que añadir que Amalia Pulgarín cita unas declaraciones del mexicano del año 1982, en las que habla de una época "que podemos llamar, desde la perspectiva del arte, 'post-moderna' y 'post-ideológica' desde el punto de vista ideológico, moral y político".¹⁷ Cada uno, por supuesto, tiene el derecho de cambiar de opinión; pero el cambio se debe, aquí, creo, sobre todo al uso y abuso del otro término, "postmodernismo", que Paz denuncia en este mismo artículo de Vuelta. La invectiva merece una transcripción completa:

Si el término **postmoderno** es, más que un nombre, un antifaz, ¿qué decir de la expresión que usan los críticos angloamericanos para llamar al arte actual: **postmodernismo**? Para ellos la palabra **modernismo** designa ese conjunto de obras, autores y tendencias que evocan los nombres de Joyce, Pound, Eliot, William Carlos Williams, Hemingway y otros. Sin embargo, nadie ignora -salvo, quizá, los críticos y periodistas angloamericanos- que en lengua española llamamos **modernismo** al primer movimiento literario de Hispanoamérica y de España. Fueron modernistas Rubén Darío y Valle Inclán, Juan Ramón Jiménez y Leopoldo Lugones, José Martí y Antonio Machado: con ellos comienza nuestra tradición moderna y sin ellos no existiría nuestra literatura contemporánea. En realidad, las distintas tendencias, obras y autores que los angloamericanos engloban bajo el término "modernismo" fueron siempre llamadas, en Francia y en el resto de Europa así como en la América Hispana, con un nombre no menos general: vanguardia. Desconocer todo esto y llamar **modernism** a un movimiento de lengua inglesa posterior en treinta años al nuestro, revela arrogancia cultural, etnocentrismo e insensibilidad histórica. Lo mismo sucede con el vocablo **postmodernism** para designar el arte y la literatura contemporáneos de los Estados Unidos y de otras partes. Lo más triste -lo más cómico- es que estos términos, con la significación particular que les dan los angloamericanos, no sólo comienzan a ser usados en varios países europeos sino también en Hispanoamérica y en España. Esta aclaración no es ociosa ni refleja ningún trasnochado nacionalismo: la querella del **modernismo** no es una querella de palabras sino de significados, conceptos e historia. El mundo comienza por ser un conjunto de nombres. Más exactamente: el mundo es un mundo de nombres. Si nos quitan los nombres,

¹⁷ Metaficción historiográfica: 11.

Paz subraya aquí su rechazo de la ampliación de los términos **modernism** y modernismo, efectuada por Marshall Berman y Federico de Onís en sus respectivas lenguas, que se mencionó arriba; insiste en que el modernismo fue un movimiento literario bien definido y delimitable en el tiempo; repite la equiparación, postulada en Los hijos del limo, entre **vanguardia** y **modernism**. Sin embargo, concluir que el uso del término **modernism** refleje "arrogancia cultural, etnocentrismo e insensibilidad histórica" es francamente aberrante. ¿Realmente piensa que el uso de este término se debe a algún **plagio** del "modernismo" hispánico? ¿No sería igualmente arrogante, etnocéntrico e insensible el **modernismo** brasileño? ¿Y por qué -si no es por motivos puramente retóricos- emplea Paz, al comienzo de este párrafo, los términos "modernismo" y "postmodernismo" con la acepción inglesa de estas palabras, para volver luego a usar **modernism** y **postmodernism** en cursiva?¹⁸

Estoy de acuerdo con Paz en su diagnóstico de triste comicidad en la ingenua y descontextualizada traducción de estos términos al castellano pero, como señalé arriba, esto no impide hablar de una **literatura postmoderna** en lengua española sin graves problemas de descontextualización. De todos modos, me parece meritoria la importancia que el mexicano otorga a la importancia de los nombres en cada lengua: "si nos quitan los nombres, nos quitan nuestro mundo". Pues muy bien: quedémonos con el modernismo rubendariano. Pero dejemos también a los anglosajones con su **modernism** y a los brasileños con su **modernismo**.

¹⁸En Los hijos del limo, Paz resuelve el problema al escribir: "Para evitar confusiones emplearé la palabra **modernismo**, en español, para referirme al movimiento hispanoamericano; cuando hable del movimiento poético angloamericano del siglo XX, usaré la palabra **modernism**, en inglés" (128).

Como conclusión a estas páginas dedicadas a los nombres, propongo evitar los términos "modernismo" y "postmodernismo" salvo en cuanto se refieren a los movimientos respectivos de comienzos del siglo. Y como Paz en Los hijos del limo, emplearé las palabras en inglés, **modernism** y **postmodernism**, para referirme a los movimientos específicamente angloamericanos.

(I) LYOTARD: LOS GRANDES RELATOS

En las siguientes páginas, plantearé tres perspectivas básicas que son, a mi juicio, imprescindibles para entrar en el debate postmoderno: (a) la visión de la postmodernidad como una "incredulidad con respecto a los grandes relatos"; (b) el **postmodernism** como la "lógica cultural del capitalismo tardío"; y (c) el arte postmoderno como ruptura con el arte moderno consagrado. Como ocurre siempre en tales exposiciones, las fronteras entre las distintas categorías son borrosas, y su utilidad estriba principalmente en ser un punto de partida para entrar en materia. Al analizar estas tres perspectivas, plantearé una línea de razonamiento que proviene de los **centros** culturales de Francia (Lyotard) y los Estados Unidos (Jameson); luego consideraré sus repercusiones en el campo específicamente literario. Por último, examinaré su pertinencia en un contexto hispanoamericano.

Las teorías de Jean François Lyotard sobre los llamados "grandes relatos" o "metarrelatos" han tenido gran proyección en la última década. Desarrollan la idea del fin de las utopías que nació ya en los Estados Unidos durante los años 50 -1960 es The End of Ideology de Daniel Bell-, y se esfumó sólo en apariencia entre el utopismo rebelde de la contra-cultura de los 60.

Para Lyotard, la cultura postmoderna no se relaciona causalmente con cambios socio-económicos, sino con un cambio en el estatuto del saber que ha ocurrido a partir de los años 50.¹⁹ La modernidad del francés, como señalé arriba, no corresponde a una época histórica: es una forma de ver el mundo, mejor dicho, una forma de **saber**, fundamentada en los grandes relatos. Estos son categorías trascendentales y universales que dan un fundamento y

¹⁹"Nuestra hipótesis es que el saber cambia de estatuto **al mismo tiempo** que las sociedades entran en la edad llamada postindustrial y las culturas en la edad llamada postmoderna" (Lyotard, La condición postmoderna, Madrid, Cátedra, 1984: 13, cursiva mía).

un sentido unitario a todas las manifestaciones de la realidad, explicándolas como elementos incidentales en el curso de un tiempo lineal dirigido inexorablemente hacia un futuro feliz. A diferencia de los grandes relatos **premodernos** -como los del medioevo europeo, o los de las culturas precolombinas- que encuentran su legitimidad en un acto fundacional originario, los modernos se legitiman, paradójicamente, en un fundamento utópico proyectado en el futuro, una Idea que está por realizar, y hacia la cual se encamina el progreso histórico. Lyotard da como ejemplos los siguientes relatos:

Relato cristiano de la redención de la falta de Adán por amor, relatos **aufklärer** de la emancipación de la ignorancia y de la servidumbre por medio del conocimiento y el igualitarismo, relato especulativo de la realización de la Idea universal por la dialéctica de lo concreto, relato marxista de la emancipación de la explotación y de la alienación por la socialización del trabajo, relato capitalista de la emancipación de la pobreza por el desarrollo técnicoindustrial. (...) (Estos relatos) sitúan los datos que aportan los acontecimientos en el curso de una historia cuyo término, aun cuando ya no quepa esperar, se llama libertad universal absolución de toda la humanidad.²⁰

El fin de los grandes relatos

La postmodernidad, en cambio, es la "incredulidad con respecto a los metarrelatos",²¹ una incredulidad teórica provocada, según Lyotard, por dos motivos:

- (i) Por "la erosión interna del principio de legitimidad del saber" que sostenía los grandes relatos (75);
- (ii) Por la evidencia empírica: las múltiples atrocidades cometidas o sufridas en

²⁰Jean François Lyotard, La posmodernidad (explicada a los niños), Barcelona, Gedisa, 1987: 36.

²¹La condición postmoderna: 10.

nombre de la modernidad, que han terminado por liquidarla.²²

Yo agregaría otras 'causas':

- (iii) La crisis del imperialismo, a lo largo del siglo, ha dejado en evidencia el carácter eurocéntrico de los grandes relatos, así deslegitimando sus pretensiones universales. En palabras del novelista venezolano, Luis Britto García: "la Razón de la Modernidad no era más que el racioncinio instrumental de la burguesía de los países más precozmente desarrollados: su universalidad, poco más que el avasallamiento y el saqueo del resto del globo por los intereses particulares dominantes en dichos países".²³ La crisis del imperialismo conduce al **fin de la historia**, no en el sentido apocalíptico de un holocausto nuclear, ni en el sentido del triunfo de la sociedad sin clases soñado por los marxistas -y tampoco como el supuesto triunfo del capitalismo norteamericano soñado por Francis Fukuyama-, sino como la disolución del concepto de UNA historia. En palabras de Vattimo, "no hay una historia única, hay imágenes del pasado propuestas desde diversos puntos de vista, y es ilusorio pensar que haya un punto de vista supremo, comprensivo, capaz de unificar todos los restantes".²⁴ El gran relato de la ilustración global, con el proyecto de civilizar el mundo **a imagen y semejanza del hombre europeo**, llega a su fin. El resultado, según los postmodernos, es un darse cuenta de la relatividad de cada punto de vista,

²²Auschwitz es, según Lyotard, el nombre paradigmático de la definitiva "no realización" del proyecto moderno, que Jürgen Habermas considera, erróneamente (para el francés), "inconcluso" (La posmodernidad: 30). Jorge Juanes comparte esta visión de los poderes destructivos de los relatos modernos cuando afirma que "la idea de verdad es la enfermedad que más muertes ha causado, al lado de la cual el SIDA, el cáncer, la tuberculosis o las enfermedades que vienen son un juego de niños" (Claudia Fermán, Política y posmodernidad, Miami, Iberian Studies Institute, 1993: 41). Múltiples verdades provisionarias reemplazan, en la postmodernidad, la verdad única y celosa de la modernidad.

²³"Literatura y postmodernidades", Literatura y Lingüística 7 (1994): 18.

²⁴Gianni Vattimo, La sociedad transparente, Barcelona, Paidós, 1990: 76.

incluyendo el propio, y una mayor tolerancia hacia los otros (¿qué ocurre, me pregunto, con los nacionalismos brotando por todas partes en estos años noventa?). Como dice Vattimo:

Si hablo mi dialecto en un mundo de dialectos seré consciente también de que la mía no es la única "lengua", sino precisamente un dialecto más entre otros. Si profeso mi sistema de valores -religiosos, éticos, políticos, étnicos- en este mundo de culturas plurales, tendré también una aguda conciencia de la historicidad, contingencia y limitación de todos estos sistemas, empezando por el mío. (85)

- (iv) La modernidad fue en primer lugar una secularización, que dejó intacta, aunque vaciada de su contenido explícitamente trascendental, la fe judeo-cristiana en el progreso histórico (camino a la salvación). Este remanente del pasado se debía, sin duda, a una nostalgia por la divinidad perdida, y al correspondiente esfuerzo -o necesidad- humano por rellenar el vacío espiritual. Para muchos teóricos, esta nostalgia de lo divino está hoy en vías de desaparición. Así lo afirma Gilles Lipovetsky: "Dios ha muerto, las grandes finalidades se apagan, pero **a nadie le importa un bledo**, ésta es la alegre novedad, ése es el límite del diagnóstico de Nietzsche respecto del oscurecimiento europeo".²⁵ La muerte definitiva de Dios sería la muerte definitiva, también, de todos los grandes relatos.

- (v) Por último -y a pesar de los esfuerzos de Lyotard por no **contaminar** su teoría con determinismos socio-económicos-, habría que subrayar el papel que tuvo (y tiene) la sociedad de los **mass-media** en la liquidación del proyecto moderno: la aparición incesante de productos "nuevos" conduce a la disolución de la novedad como concepto fundacional en el gran relato del progreso tecnológico; por otro lado, la lógica misma de los medios de

²⁵La era del vacío, Barcelona, Anagrama, 1992: 36. Lyotard también sostiene que "la nostalgia del relato perdido ha desaparecido por sí misma para la mayoría de la gente" (La condición: 78).

comunicación -su búsqueda de **todos** los públicos- da espacio a diversos puntos de vista y hace insostenible la visión monolítica y central postulada por la Escuela de Frankfurt.²⁶

El mito del sujeto moderno

La incredulidad postmoderna rehuye todo metalenguaje universal, e implica una dispersión de las formas del saber en una pluralidad de lenguajes locales y provisorios que Lyotard llama "pequeños relatos". El derrumbe de los grandes relatos pone en tela de juicio también al sujeto humano de la modernidad. El gran relato requiere a su **gran narrador**, capaz de comprender, corregir y dominar el universo, ya sea el Pueblo compuesto de individuos plenamente integrados en el curso de la Historia, ya sea filósofo, profeta, guerrero o poeta, capaces de conducir u orienta a ese Pueblo. Este sujeto central de la modernidad ha muerto. Lyotard habla de un sujeto situado sobre nudos de circuitos de comunicación, por donde pasan mensajes de naturaleza diversa.²⁷ No se trata, desde luego, de sujetos constituidos por un solitario pequeño relato que les otorgue integridad o estabilidad dentro de su espacio local, sino de sujetos que se deslizan sobre un entramado confuso de múltiples lenguajes distintos y a menudo contradictorios. La sociedad contemporánea, con su profusión de lenguajes y dialectos, acentúa (no la provoca, porque el sujeto humano, como ser social, es así, para Lyotard) esta fragmentación del sujeto: un sujeto **débil**, para Vattimo, **flotante**

²⁶Según Vattimo, mientras Adorno preveía que la radio y la televisión tendrían "el efecto de producir una homologación general de la sociedad", ha sucedido, en cambio, que "la radio, la televisión y los periódicos se han convertido en componentes de una explosión y multiplicación generalizada de **Weltanschauungen**: de visiones del mundo. (...) Esta multiplicación vertiginosa de la comunicación, este 'tomar la palabra' por parte de un creciente número de sub-culturas, constituye el efecto más evidente de los **mass-media**, siendo, a la vez, el hecho que determina (...) el tránsito de nuestra sociedad a la posmodernidad" (La sociedad transparente: 79-80).

²⁷La condición postmoderna: 37.

para Lipovetsky, **esquizofrénico** para Jameson, y una especie de **bâteau ivre**, **barco a la deriva**, según la imagen de Marchán Fiz.²⁸

Las aporías de Lyotard

El intento de desligar una concepción de la modernidad del contexto socio-económico conduce a problemas difícilmente superables. Por un lado, Lyotard llega a decir que lo postmoderno forma parte de lo moderno, es un estado no posterior, sino siempre naciente dentro de lo moderno;²⁹ por otro, no vacila en encontrar ejemplos modernos y postmodernos a lo largo de épocas distintas. Opina, por ejemplo, con notable desfachatez, que el ensayo de Montaigne es postmoderno y el fragmento (el *Athaeneum*) moderno.³⁰ Aunque esta perspectiva tenga la ventaja de sortear las confusiones a la hora de delimitar una fecha para la modernidad -¿comienza en el siglo XV, o en el XVIII?-, falla a la hora de entender lo específicamente postmoderno, que sentimos, o sea, que tiene sentido en los debates contemporáneos, como algo precisamente de **hoy**. Llamar postmoderno a Montaigne resalta la conciencia que éste tenía de los límites y la falibilidad de su conocimiento del mundo, pero prohíbe buscar una diferencia específica entre sus propios límites cognoscitivos y los de la

²⁸Vattimo habla de la necesidad de una "cura de adelgazamiento del sujeto" (El fin de la modernidad, Barcelona, Gedisa, 1990: 46). Por su parte, Lipovetsky asocia la fragmentación del sujeto con el narcisismo contemporáneo: "Que el Yo se convierta en un espacio 'flotante', sin fijación ni referencia, una disponibilidad pura, adaptada a la aceleración de las combinaciones, a la fluidez de nuestros sistemas, esa es la función del narcisismo" (La era del vacío: 58). Compárese Jameson, Postmodernism: 15; y Simón Marchán Fiz, "Le bâteau ivre: para una genealogía de la sensibilidad postmoderna", Revista de Occidente 42 (1984): 26.

²⁹La posmodernidad: 23. Compárese la visión de Ihab Hassan: "The postmodern spirit lies coiled within the great corpus of modernism" (The Dismemberment of Orpheus: 139).

³⁰La posmodernidad: 26.

sociedad contemporánea.³¹ Del mismo modo, la influencia explícita de Nietzsche en Lyotard también deja pensar que sus explicaciones postmodernas son igualmente válidas para el siglo pasado como para el presente.³² En palabras de Alex Callinicos: "La "incredulidad hacia los metarrelatos" parece ser por lo menos tan antigua como el Siglo de las Luces y su primera producción de grandes relatos. El reconocimiento finisecular de lo que Sorel llamaba las ilusiones del progreso parece particularmente embarazoso para los que quieren asociar distintivamente el arte postmoderno con esta incredulidad".³³ Estas carencias en la teoría de Lyotard subrayan la necesidad de conectar su visión de los grandes relatos con otra -como la de Jameson-, que sitúa la cultura y las formas de saber dentro de un contexto histórico específico.³⁴

³¹Umberto Eco incide en la misma postura de Lyotard, cuando afirma que cada época tiene su propio "posmodernismo": "creo que el posmodernismo no es una tendencia que pueda circunscribirse cronológicamente, sino una categoría espiritual, mejor dicho, un kunstwollen, una manera de hacer" (Apostillas a "El nombre de la rosa", Barcelona, Lumen, 1985: 72). Por eso, Eco llama "posmodernos" tanto a Sterne y Rabelais, como a Borges y al último Joyce (75). Semejante tendencia puede verse en el argentino Nicolás Casullo, para quien Latinoamérica ha sido postmoderna desde Colón, por el descentramiento de su mirada hacia la modernidad (Claudia Ferman, Política y posmodernidad: 30); en otro lugar, Casullo analiza el Facundo de Sarmiento como un texto postmoderno, comentando que en el siglo XIX "gran parte de la experiencia argentina contuvo de manera anticipada, rasgos de fuerte posmodernidad en las secuencias de su biografía" ("Posmodernidad de los orígenes", Nuevo Texto Crítico 6 (1990): 97).

³²Véase La condición postmoderna: 73-74.

³³Against Postmodernism, Oxford, Polity Press, 1989: 10.

³⁴Matei Calinescu coincide en esta interpretación de las aporías de Lyotard, y afirma la necesidad de considerar lo postmoderno (i) como una categoría histórica, y (ii) como un concepto sistemático o ideal. Continúa: "When either one of the parts of the duality is suppressed, postmodernism loses its ability to discriminate among historical nuances, on the one hand, or to create transhistorical structures of recurrence, on the other" ("Introductory Remarks", Exploring Modernism, eds. Calinescu y Douwe Fokkema: 4).

El arte de los grandes relatos

Cuando analiza la literatura postmoderna, Callinicos vuelve a sugerir aporías en la teoría de Lyotard, al insistir en que ya Eliot y Joyce, los dos **modernists** por excelencia en el contexto anglosajón, rechazaron totalmente el metarrelato del progreso histórico. Callinicos cita un conocido ensayo de Eliot de 1923, en que el poeta describe el uso del mito en Ulysses como "simplemente un modo de controlar, de ordenar, de dar forma y significancia a ese panorama inmenso de futilidad y anarquía que es la historia contemporánea" (11). Esta conciencia del caos del mundo entre los **modernists** constituye, para Callinicos, una refutación de Lyotard. Habría que señalar, sin embargo, que los mismos esfuerzos por **controlar, ordenar y dar forma** a ese caos son en sí sumamente modernos. Como afirma Hutcheon: "**Modernists** como Eliot y Joyce suelen ser vistos como profundamente humanísticos en su paradójico deseo de valores estéticos y morales estables, incluso cuando se dan cuenta de la ausencia inevitable de ellos".³⁵ Efectivamente, esta nostalgia moderna por los valores estéticos y morales (supuestamente) perdidos -y el correspondiente repudio de la sociedad burguesa-, es una de sus diferencias más significativas con el arte postmoderno. Pero es una nostalgia que se deja ver de un modo bastante complejo: los fragmentos de un pasado mítico o idealizado, los remanentes de un gran relato -moderno o premoderno- ya despedazado, se encuentran yuxtapuestos en textos como The Waste Land junto a imágenes atrozmente banales de la vida moderna, y configuran -en cuanto obra de arte- alguna especie de totalidad, de **cerrazón**, en su composición formal. Uno de los últimos versos del poema de Eliot -"These fragments I have shored against my ruins"- es una indicación del deseo del

³⁵A Poetics of Postmodernism, London, Routledge, 1988: 7. David Harvey se refiere a la manera en qué Eliot y también Picasso buscaron formas mitológicas universales para combatir el caos del mundo moderno: "During the inter-war years there was something desperate about the search for a mythology that could somehow straighten society out in such troubled times" (The Condition of Postmodernity, Oxford, Basil Blackwell, 1989: 34).

poeta (del hablante poético) de **apuntalar estos fragmentos textuales contra las ruinas de la (su) vida moderna**: es decir, una indicación del anhelo de combatir y superar la condición moderna mediante las formas artísticas.³⁶

En muchas teorías sobre la poesía moderna se ve esta apelación a una especie de metarrelato artístico. Considérese, por ejemplo, la declaración tan conocida de Baudelaire: "La modernité, c'est la transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable".³⁷ Lo eterno y lo inmutable son, para Baudelaire, la columna vertebral que dará orden y forma a esa **otra mitad**, a los aspectos efímeros y fragmentarios de la modernidad. De modo semejante, en los dos extremos de la poesía moderna, según Octavio Paz, la analogía -estética de las correspondencias- ordena y hace inteligible "el paisaje confuso de la pluralidad y la heterogeneidad", mientras que la ironía -estética de lo grotesco, lo único- "es la herida por la que se desangra la analogía".³⁸ Analogía e ironía son, para el mexicano, las fuerzas en tensión que estructuran la lírica moderna, pero la parte analógica delata la nostalgia del fundamento mítico, del metarrelato perdido.

Comparables, también, son las ideas de Hugo Friedrich: "Cuando el dolor por algo concreto se convirtió en dolor sin finalidad, en desolación y últimamente en nihilismo, las formas pasaron a ser un medio urgente de salvación, a pesar de que, en tanto que son algo cerrado y sereno, se hallan en disonancia con lo angustioso de los contenidos".³⁹ En este

³⁶En otras vertientes de la literatura moderna, como el surrealismo, la intención de cambiar simultáneamente el arte y la vida tuvo gran vigencia. Véase la Teoría de la vanguardia de Peter Bürger (Barcelona, Península, 1987).

³⁷En Matei Calinescu, Cinco caras de la Modernidad, Madrid, Tecnos, 1991: 57.

³⁸Los hijos del limo: 110-111.

³⁹Estructura de la lírica moderna, Barcelona, Seix Barral, 1959: 56.

sentido, Friedrich habla de la trascendencia vacua, sin contenido, de la poesía moderna (70-71), que se aparta y destruye el mundo "real", para reemplazarlo con sus propias creaciones (124). La trascendencia vacua -esa necesidad de la búsqueda de una trascendencia inexistente- sería otra vertiente del metarrelato estético.

Por último, habría que hablar de la literatura moderna que se olvida de los metarrelatos al nivel formal, y se pone **al servicio** (in)directo de un metarrelato extraliterario.⁴⁰ Se ha hablado en los últimos meses del apoyo del CIA al arte abstracto norteamericano, para asistir en su propagación (inconsciente, se supone) de una imagen de la libertad artística-política bajo el sistema capitalista. Más claro, desde luego, es el papel del realismo socialista como arma al servicio del gran relato marxista. Lyotard se refiere, en este sentido, tanto al realismo del Partido, que responde a los reclamos de unidad, simplicidad y comunicabilidad, como al realismo del Capital, que responde al "desorden que reina en el "gusto" del aficionado". La única definición del realismo, para el francés, "es que se propone evitar la cuestión de la realidad implicada en la cuestión del arte".⁴¹

Una literatura sin metarrelatos

Las ideas de Lyotard sobre una estética supuestamente postmoderna entran en extrañas desviaciones y contradicciones con respecto a la 'lógica' de su teoría general. El arte moderno, para él, surge del descubrimiento de **lo poco de realidad** que tiene la realidad, a lo que responde con la invención de **otras** realidades, con la presentación de lo impresentable. Es decir, la estética moderna es una estética de lo sublime, en el sentido kantiano de la

⁴⁰El libro de Michael Hamburger, La verdad en la poesía (México, FCE, 1991) fue escrito, al menos en parte, como una refutación de las tesis 'purista' de Friedrich, y hace hincapié en los aspectos éticos y políticos de la poesía moderna.

⁴¹La posmodernidad: 16-18.

palabra. También lo es la estética postmoderna, afirma Lyotard, puesto que lo postmoderno forma parte de lo moderno, y es su estado naciente. La única diferencia entre ambas estribaría en la ausencia de la nostalgia en la postmodernidad: "Lo posmoderno sería aquello que alega lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma; aquello que se niega a la consolación de las formas bellas, al consenso de un gusto que permitiría experimentar en común la nostalgia de lo imposible" (25). La incoherencia de esta teoría estética, que sigue basándose en conceptos como la posibilidad e incluso la obligación del artista de trascender la contingencia, y que rechaza de un modo dogmático y excluyente toda forma de realismo, es muestra de la dependencia intrínseca de Lyotard en cierto metarrelato estético.⁴²

Desarrollando la lógica de la "incredulidad con respecto a los grandes relatos", yo diría que la literatura postmoderna tiene como rasgo principal la pérdida de esos metarrelatos que estructuraban el discurso literario a lo largo de la modernidad. Lo afirma Hutcheon: "**Postmodernism** es diferente, no en sus contradicciones humanísticas, sino en la personalidad de su respuesta a ellas: se niega a postular ninguna estructura o lo que Lyotard llama metarrelato -como el arte o el mito- que habría sido, para los **modernists**, un consuelo". (7)

⁴²"Lyotard no cuenta con el valor utópico de la apariencia estética; pero también para él lo que se oculta tras la apariencia es lo absoluto" (Albrecht Wellmer, "La dialéctica de modernidad y posmodernidad", en N. Casullo, ed., El debate modernidad-posmodernidad: 331); "el retorno a lo sublime kantiano olvida que la fascinación del siglo XVIII con lo sublime del universo expresa justamente un deseo de totalidad y representación del cual Lyotard se horroriza y critica permanentemente en la obra de Habermas" (Andreas Huyssen, "Guía del posmodernismo", ibid.: 306). En el contexto hispánico, señala Javier García Méndez que "es difícil imaginar que una definición tan estrecha y unilateral de los productos estéticos puede ser de alguna utilidad a la crítica de la producción literaria latinoamericana" ("La crítica literaria entre la condición posmoderna y la condición crítica", Nuevo Texto Crítico 6 (1990): 52). Por último, el concepto (¿prejuicio?) de lo sublime en Lyotard hace pensar -dentro del campo ya de la poesía hispanoamericana- en el epígrafe del primer libro de Oliverio Girondo: "Ningún prejuicio más ridículo que el prejuicio de lo SUBLIME" (Obras completas, Buenos Aires, Losada, 1968: 47).

Poesía sin lo eterno, sin analogía, sin pureza, sin poder crítico

Efectivamente, se podrá ver que hay un cambio significativo en todas las articulaciones de la poesía moderna consideradas arriba. La visión de Baudelaire, por ejemplo, contraponía lo transitorio de la modernidad con lo eterno: para los postmodernos, la segunda "mitad" de esta oposición se pierde.⁴³ Lo mismo ocurre con la analogía: la teoría de las correspondencias se pierde cuando la pluralidad y la heterogeneidad desbordan al poeta, que se siente ya incapaz de ordenar o hacer inteligible el caos del mundo. La poesía postmoderna sería pura ironía, en el sentido de Paz, si el concepto retuviera sentido en la ausencia de su contrario. Tampoco son viables la "pureza" o la "autonomía" de la obra poética propuestas por Friedrich, en la postmodernidad.⁴⁴ Ya no existe, mejor dicho, ya no es convincente ese afán moderno de trascender -aunque sea "vacuamente"- la contingencia: el escritor postmoderno acepta su inevitable **participación** en la sociedad en la que le ha tocado vivir.⁴⁵

Esta aceptación y participación no implica una dócil entrega a los sistemas tan

⁴³"The most startling fact about postmodernism (is) its total acceptance of the ephemerality, fragmentation, discontinuity, and the chaotic that formed the one half of Baudelaire's conception of modernity. But postmodernism responds to the fact of that in a very particular way. It does not try to transcend it, counteract it, or even to define the 'eternal and immutable' elements that might lie within it. Postmodernism swims, even wallows, in the fragmentary and the chaotic currents of change as if that is all there is" (David Harvey, The Condition of Postmodernity: 44).

⁴⁴"El movimiento contra la razón totalizante y su sujeto es a la vez un movimiento contra la obra de arte autónoma y sus pretensiones de unidad y sentido" (Albrecht Wellmer, "La dialéctica": 322).

⁴⁵"Paradise, once lost, is now abandoned. (...) The modernist nostalgia over origins is replaced by a dismissal of them; the frustration of being unable to resolve a dilemma gives way to an acceptance of the impossibility of making any sense whatever of the world as a whole. Acceptance is the key word here. (...) An indecision about the meanings or relations of things is matched by a willingness to live with uncertainty, to tolerate and, in some cases, to welcome a world seen as random and multiple, even, at times, absurd" (Alan Wilde, Horizons of Assent, Baltimore, John Hopkins University Press, 1987: 44).

manoseados del realismo tradicional. John Barth distingue la literatura postmoderna tanto de la linealidad, la racionalidad y el lenguaje tradicional de los premodernos, como de la disyunción, la simultaneidad, el irracionalismo y la autorreflexión modernos. Lo postmoderno consiste, más bien, en la "síntesis o trascendencia" de estas escrituras antitéticas "pre-modernas" y "modernas": "Mi autor postmoderno ideal ni repudia meramente ni meramente imita a sus padres modernos del siglo XX, ni a sus abuelos premodernos del XIX".⁴⁶ Como dice Barth, la vuelta al realismo de la literatura postmoderna no es ingenua. Entre el realismo y la autorreflexividad, la literatura postmoderna no olvida los condicionamientos ni de la "realidad" extraliteraria, ni del discurso literario como tal.

Fin de la originalidad

El concepto de la originalidad fue fundamental en la literatura moderna. De ahí que Octavio Paz hablara de la "tradición de la ruptura", una constante destrucción y reconstrucción del discurso literario. La noción de vanguardia, aunque delimitada temporalmente sobre todo a los grandes movimientos iconoclastas que recorrieron el mundo artístico en las primeras décadas del siglo XX, sirve como imagen para toda la literatura moderna. Ser un avanzado, estar adelantado con respecto a su tiempo, acerca la originalidad literaria a la profecía, a la capacidad de revelar el futuro. Lo nuevo, por tanto, tan buscado por los modernos, se impregna de contenido trascendental y sacraliza el discurso literario. Pero llega el momento en que la novedad como concepto se agota, en que los cambios

⁴⁶"La literatura postmoderna", Espacios de Crítica y Producción (Buenos Aires) 4-5 (1986): 33. Habría que despojar el argumento del norteamericano de su lenguaje de la dialéctica (habla de **síntesis** y **trascendencia**), conceptos muy ajenos a la postmodernidad, que se niega el consuelo de la superación, y acepta las contradicciones inherentes de su discurso. Como dice Vattimo, "el período postmoderno muestra como su rasgo común y más imponente el esfuerzo por sustraerse a la lógica de la superación, del desarrollo y de la innovación" (El fin de la modernidad: 97).

incesantes empiezan a perder su valor de sorpresa, de diferencia significativa, y la idea de la vanguardia pierde sentido. Sintomático de este cambio es el título de un ensayo de Leslie Fiedler del año 1964: "The Death of Avant-Garde Literature". Por su parte, Andreas Huyssen habla de los movimientos rupturistas de los años 60 en los Estados Unidos como "el juego final", un breve canto de cisne, de la vanguardia histórica (simbólica, en este sentido, fue la reaparición artística de Marcel Duchamp en 1965 después de 42 años de silencio), seguido por el agotamiento definitivo de su espíritu iconoclasta.⁴⁷

La muerte del gran creador

El concepto de la originalidad trae consigo una visión del escritor como héroe y salvador, que desaparece en la postmodernidad. Jerome Mazzaro ha asociado el culto de la personalidad en líderes políticos como Churchill, Roosevelt, Stalin, Hitler y Mussolini, con T.S.Eliot ("in English literature Eliot reigned supreme").⁴⁸ La ironía no podría ser mayor: el "escape de la personalidad" que era, para Eliot, la poesía, terminó expresando y **encarnando** una potentísima personalidad poética. El escritor postmoderno, en cambio, es testigo -y practicante- de una desacralización tanto de la política como de la literatura. Ya no es héroe. De hecho, se convierte en un primer momento -por contraposición- en **anti**-héroe, aunque a la larga termina siendo simplemente una persona totalmente 'común y corriente'. Ya que no logra aislarse de su contingencia y posicionarse con cierta distancia crítica con

⁴⁷Huyssen habla de un primer momento postmoderno en los años 60, que tendría como rasgos principales: un poderoso sentido de futuro; un ataque iconoclasta a la institución artística; un optimismo tecnológico (a lo McLuhan, etc.); y la validación de la cultura popular y de masas como desafío al arte moderno y tradicional. De estos rasgos, sólo el último seguiría vigente en la cultura postmoderna de los años 70 y 80 ("Guía del posmodernismo": 277-284).

⁴⁸Postmodern American Poetry, Chicago, University of Illinois Press, 1980: x.

respecto a su espacio vital, el escritor postmoderno acepta sus limitaciones, no busca ser profeta ni dentro ni fuera de su tierra. Su escritura es un trabajo como cualquier otro, y su objetivo, claro, es ser leído y entrenar. De ahí que Ferenc Fehér contraponen, frente al Gran Curador del arte moderno, al **clown**, como una imagen privilegiada del artista ligeramente marginalizado de la época postmoderna.⁴⁹

Fin de la división entre 'alta' y 'baja' cultura

El anti-realismo de Lyotard se dirige en gran parte al eclecticismo, uno de los rasgos más comentados del arte postmoderno. Aunque muchos han condenado este arte por su espíritu de "todo vale", es importante darse cuenta de que el eclecticismo parecería ser un rasgo totalmente normal, por no decir inevitable, en cuanto proviene de sujetos situados sobre nudos de circuitos de comunicación, y atravesados por mensajes diversos (estas imágenes son, precisamente, de Lyotard). Por otro lado, la actitud de "todo vale" no implica una imposibilidad de evaluar obras artísticas, sino la imposibilidad de descartar **a priori** estilos, tendencias o procedimientos tradicionalmente -o **modernamente**- considerados antiartísticos o antiliterarios. Como en el título de un libro de Andreas Huyssen, el arte postmoderno se produce "after the great divide", después de esa gran división moderna entre arte culto y arte popular o de masas, que prohibía la incorporación (a no ser como parodia o cita) de elementos de "baja cultura" en obras de valor estético. Desde luego, aunque "todo vale" como materia prima en el realismo y el eclecticismo postmodernos, el valor estético seguiría

⁴⁹"El **clown** es además la antípoda del terapeuta. Con su sonrisa triste y desgarrada, el **clown** puede consolarnos pero no se encargará de nuestra curación. La condición postmoderna se caracteriza por la conspicua paradoja de la salud en su punto más álgido, mientras la catarsis, el principal mecanismo terapéutico del arte, pierde con firmeza su prestigio" (Agnes Heller y Ferenc Fehér, Políticas de la postmodernidad, Barcelona, Península, 1989: 19).

dependiendo de la sensibilidad, la eficacia, y el sentido más o menos crítico del producto literario y sus diversos lectores.

Por eso, una visión crítica de la literatura contemporánea que empieza, como Literatura/Paraliteratura de Myrna Solotorevsky, con un criterio jerarquizado que separa una zona "poseedora de valor estético" -la literatura-, y otra desprovista de ello -la paraliteratura: es decir, la literatura de masas, o marginal-, pertenece todavía a una concepción moderna.⁵⁰ Ningún género puede ser considerado **a priori** -desde una visión postmoderna- como arte de masas o marginal. Solotorevsky sigue las ideas de Jakobson, al distinguir la función **poética** dominante en un texto literario, que pone énfasis en el mensaje en sí, en cuanto texto, de la función **conativa** dominante en el texto paraliterario, cuya intención es la de ejercer un efecto determinado sobre el lector (12-13). La literatura postmoderna rechaza la extrema autoconciencia del texto moderno, y se permite trabajar sin trabas (**¿funcionar conativamente?**), con realismo y con eclecticismo, para ejercer una serie de efectos persuasivos sobre el destinatario.⁵¹

Lo que en un primer momento de la postmodernidad, fue un regocijo en las formas artísticas llamadas populares -en su sentido tradicional de folclóricas, pero también en el sentido de "masivas", o sea, formas producidas por o para los medios de comunicaciones de masas- del Pop Art, desembocó en una mezcla desprejuiciada de todas las formas culturales, la progresiva disolución de la "gran división". De ahí que los postmodernos vuelvan a dar importancia a la comunicabilidad, y se oponen al hermetismo elitista de tantos escritores modernos. "Ya no necesitamos más Finnegan's Wake o Pisan Cantos con una legión de catedráticos tras ellos para explicárnoslos", afirma John Barth, quien destaca el deseo

⁵⁰Literatura/Paraliteratura, Maryland, Hispamerica, 1988: 11.

⁵¹De ahí la importancia que le ameno cobre en las ideas de Umberto Eco y John Barth.

postmoderno de "atraer" a más gente (32-33). No se les olvida a los postmodernos que si bien Lo que el viento se llevó divertía a su público, también lo hizo Shakespeare; por otro lado, saben perfectamente que divertir, como señala Barth, no es la misma cosa que "ir de pardillo"; y tampoco es una simple "complacencia con el mercado", como sugiere Britto García (24).

Cambios de tema: la contingencia prosaica

Termina la visión heroica y fundacional del escritor, y cambia, en consecuencia, su escritura. Incapaz de apartarse de su contingencia, incorpora en sus textos temáticas sacadas de esa contingencia. Según Jorge Juanes, una vez que el arte moderno se haya agotado en experiencias cerradas como las de Mondrian, surge la respuesta postmoderna, que es "la explosión de los de abajo", "la rebelión de las masas", y la irrupción de un nuevo mundo de signos "surgido ya de la experiencia de los hombres comunes y corrientes".⁵²

Cambios de voz: hablan los "otros"

Sartre dijo que hasta hace poco tiempo, la tierra sumaba dos mil millones de habitantes: quinientos millones de hombres, que tuvieron la Palabra, y mil quinientos "nativos" que meramente la usaron.⁵³ La cultura postmoderna coincide temporalmente, como se ha visto, con el fin del colonialismo europeo, y constituye una puesta en tela de juicio de las normas de funcionamiento -masculinas, blancas, europeas (y norteamericanas)- que regían la cultura moderna. Paradójicamente, tal como los discursos literarios hegemónicos durante la modernidad, el debate de la postmodernidad también surge del "centro": empezó siendo

⁵²En Claudia Ferman, Política y postmodernidad: 36.

⁵³Véase Fredric Jameson, Postmodernism: 356.

una rebelión blanca, masculina y angloamericana contra la literatura blanca y masculina de los **modernists** angloamericanos, para luego desarrollarse como una deconstrucción blanca, francesa y masculina de los grandes relatos de la Ilustración francesa. No obstante, estos procesos conducen a la legitimación, desde el 'centro', de voces 'periféricas' o 'ex-céntricas' y, en consecuencia, a la paulatina erosión del sentido de esa oposición centro-periferia.

Se da la voz, entonces, a las mujeres, a grupos minoritarios, a países del "Tercer Mundo", pero el centro, aunque debilitado por la ideología postmoderna, sigue entre bastidores, para deslegitimar cualquier discurso esencialista que pudiera surgir de esas voces anteriormente calladas. Es decir, el receptor 'central' lee con avidez las creaciones 'marginales', pero descree y mira con cierta ironía cualquier construcción, en ellas, de un sujeto o texto supuestamente autónomo, y cualquier pretensión de **autenticidad**.⁵⁴ Los sujetos ex-céntricos también son barcos a la deriva, sujetos débiles, flotantes y esquizofrénicos: tanto en el sentido de Lyotard, que desmitifica al sujeto unitario moderno como un espejismo forjado por un metarrelato aberrante, como en el sentido de otros, como Vattimo, que ven el debilitamiento del sujeto como una consecuencia de la desmesurada profusión de voces que circulan por la sociedad contemporánea.

⁵⁴Para Vattimo, el **pathos** de la autenticidad en la cultura moderna constituyó una especie de resistencia numantina a la "realización del nihilismo". Fue una manera de ocultar el hecho de que la autenticidad "ha perecido ella misma con la muerte de Dios". Dijo Nietzsche que Dios muere en la medida en que el saber ya no necesita creer, ya no necesita llegar a las causas últimas, y esta incredulidad con respecto a lo divino es característica, desde luego, del hombre postmoderno (El fin de la modernidad: 26-29).

(II) JAMESON: LA LOGICA CULTURAL DE LA SOCIEDAD CONTEMPORANEA

La aporía básica en Lyotard es su negación de cualquier vínculo causal entre el saber postmoderno y el contexto socio-económico de la sociedad contemporánea. En las teorías de Fredric Jameson, de estirpe declaradamente marxista -marxista **renovado**, eso sí, o "**marxisant**", como lo llama Callinicos-⁵⁵, la cultura postmoderna se define como una manifestación superestructural, la **lógica cultural** de la sociedad contemporánea - sea ésta una sociedad "post-industrial",⁵⁶ o una tercera etapa "tardía" del capitalismo.

La sociedad postindustrial o del capitalismo tardío

Esta sociedad -llámese como se llame- tiene las siguientes características:

- la disolución de la oposición moderna entre ciudad y campo, entre capital y provincia: mientras el sentido tan agudo de lo nuevo entre los modernos se debía a la supervivencia parcial del pasado, de lo arcaico y de la tradición, lo postmoderno corresponde al triunfo total y definitivo de la modernización, la abolición de la naturaleza, y del campo

⁵⁵Against Postmodernism: 7.

⁵⁶En Los hijos del limo, Octavio Paz comenta el artículo de Daniel Bell, "The Post-Industrial Society. The Evolution of an Idea", publicado en 1971, señalando que la sociedad postindustrial "se caracteriza por la importancia de lo que podría llamarse producción de conocimientos productivos. Un nuevo modo de producción en el que la ciencia y la técnica ocupan el lugar central que tuvo la industria" (216). Fredric Jameson adopta el término en un decisivo ensayo de 1983, traducido como "Postmodernismo y sociedad de consumo" (185), pero posteriormente lo rechaza. En Postmodernism. Or, The Cultural Logic of Late Capitalism (1991), adopta términos como "capitalismo multinacional", "capitalismo de los media", pero sobre todo "capitalismo tardío", para señalar su dependencia en la tradición de la Escuela de Frankfurt, y para rechazar las connotaciones conservadoras que ve en el término "sociedad postindustrial" (xviii).

y de la agricultura tradicionales;⁵⁷

- las grandes redes de autopistas y el uso masificado del automóvil, ya desprovisto de su **glamour** original
- los nuevos tipos de consumo del "throwaway culture", la (re)producción de bienes desechables e inmediatamente caducos;
- la velocidad cada vez más acelerada de los cambios en la moda y los estilos, al ritmo de la dinámica del mercado;
- la transnacionalización de ese mercado, la profusión de productos de todas partes del globo que se codean en los estantes del supermercado, y en el museo imaginario de cada persona;
- sobre todo, la penetración de la televisión, de la publicidad y los medios de comunicación de masas, en todos los rincones del mundo, con la reiteración incesante, el bombardeo sin descanso de innumerables lenguajes, mensajes e imágenes, polimorfos y polivalentes, que inundan y sobresaturan tanto los espacios públicos como el espacio privado de la sociedad.

Necesariamente, esta nueva sociedad -¿la **última** de las nuevas sociedades?- determina

⁵⁷El tono de Jameson tiende siempre a la hipérbole y a lo apocalíptico (un poco a lo Baudrillard, sin la sensación de una interminable circularidad vacua que el filósofo francés provoca). Es importante tomar esto en cuenta en la lectura de Jameson, y saber atenuar, matizar y contextualizar sus aserciones: hacer, en fin, lo que hace él mismo en entrevistas. Por ejemplo, cuando le preguntan sobre su visión (mencionada arriba) de la época moderna como "una etapa de modernización social incompleta", responde: "era un período transicional en el cual había componentes antiguos de la sociedad, y campesinos y agricultura, y dentro de eso surgía una planta industrial nueva. Ahora, **me parece que** el final de lo moderno se alcanza cuando todo está modernizado. (...) Ahora nada cambiará, o sea, estamos en lo postmoderno, es decir, en la modernización completa - **obviamente estoy exagerando** (es cierto en algunas sociedades primermundistas, y es cierto en ciertas condiciones óptimas, etc.), **pero me parece que explica por qué ...**" (en Horacio Machín, "Conversación con Fredric Jameson", Nuevo Texto Crítico 7 (1991): 16). Leer a Jameson es mucho más enriquecedor, a mi juicio, si uno recuerda constantemente, que "obviamente está exagerando...".

una serie de cambios -y son éstos el tema de Jameson- en el sujeto humano: en sus visiones del mundo, en sus comportamientos, y en sus manifestaciones artísticas. Insisto otra vez en que me parece imprescindible agregar, o mezclar las ideas de Jameson con las de Lyotard. De hecho, creo que es imposible **no** mezclarlas. Así lo reconoce Vattimo, en La sociedad transparente:

La imposibilidad de pensar la historia como un curso unitario, imposibilidad que (...) da lugar al final de la modernidad, no surge sólo de la crisis del colonialismo y del imperialismo europeo; sino que es también, y quizá en mayor medida, resultado del nacimiento de los medios de comunicación de masas. Estos medios -periódicos, radio, televisión, y en general todo aquello que hoy se denomina telemática- han sido determinantes para el venir a darse de la disolución de los puntos de vista centrales, de aquéllos a los que un filósofo francés, Jean François Lyotard, llama los grandes relatos. (78)

Fechando lo postmoderno

La postmodernidad empezaría, según Jameson, a finales de los años cincuenta o comienzos de los sesenta, cuando el impacto del capitalismo tardío se consolida, primero en los Estados Unidos, luego en Europa, y progresivamente a escala mundial. Esto coincide con el crecimiento de una incredulidad postmoderna bastante generalizada, que vuelve con mayor intensidad después de los sesenta: Auschwitz, el gran símbolo del fin de los grandes relatos para Lyotard, junto con el **crack** en la economía mundial en 1929 y la recesión mundial de los 70 (pérdida de fe en el gran relato capitalista), el Gulag, el pacto entre Stalin e Hitler, Prague 1968, el desgaste y la soviétización de la Revolución Cubana, la caída del muro de Berlín (pérdida de fe en el metarrelato marxista), y Mayo de 1968 (pérdida de fe en el metarrelato de la libertad individual), son sendos **nails in the coffin**, clavos en el ataúd de la modernidad, que se funden con el espíritu postmoderno provocado por la sociedad de los **mass media**.

En términos artísticos, Auschwitz pone fin, según el celebrado diagnóstico de Theodor Adorno, no sólo al arte moderno, sino a **toda** posibilidad de arte. Charles Jencks, por su parte, y desde su campo particular, declara que "la Arquitectura Moderna murió en St. Louis, Missouri, el 15 de julio de 1972 a las 3.32 de la tarde (más o menos), cuando a varios bloques del infame proyecto Pruitt-Igoe se les dio el tiro de gracia con dinamita".⁵⁸

El sujeto esquizofrénico

El sujeto central de la modernidad muere, según Jameson, en la sociedad contemporánea. Da lo mismo si se entiende como la muerte de un sujeto individual y autónomo que **realmente** existía en la sociedad moderna burguesa, o como un mito, "una mera mistificación filosófica y cultural que trataba de persuadir a la gente de que 'tenían' sujetos individuales y poseían esta identidad personal única".⁵⁹ Sea cual sea el concepto del sujeto, el hombre de hoy, mareado por la velocidad de las informaciones, deslumbrado por una realidad constantemente re-creándose en imágenes, se caracteriza, según Jameson, por su esquizofrenia.

El esquizofrénico, según Jameson (quien entiende la enfermedad en el sentido lacaniano de un desorden lingüístico), experimenta una quiebra de la relación entre significantes, y es incapaz de articular el lenguaje a lo largo del tiempo, de establecer un hilo de continuidad de palabra en palabra, de frase en frase. Más bien, la suya es "una experiencia de significantes materiales aislados, desconectados, discontinuos que no pueden unirse en una

⁵⁸El lenguaje de la arquitectura postmoderna, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1984: 9.

⁵⁹"Posmodernismo": 171. Esta segunda concepción del sujeto, correspondería a la celebre imagen de Michel Foucault, al final de Las palabras y las cosas, del hombre como una invención reciente que pronto "se borraría, como en los límites del mar un rostro de arena" (México, Siglo XXI, 1991: 375).

secuencia coherente". Según este concepto de la esquizofrenia, la experiencia temporal en sí es un efecto de lenguaje, así que alguien incapaz de articular el lenguaje, no podrá experimentar la temporalidad, relacionar el pasado y el futuro con el presente. Por tanto, tampoco tendrá una noción de la identidad personal, puesto que ésta depende de algún sentido de la persistencia del yo a lo largo del tiempo. El esquizofrénico "está condenado a vivir en un presente perpetuo con el que los diversos momentos de su pasado tienen escasa conexión y para el que no hay ningún futuro concebible en el horizonte" (177). Pero en este sentido, no sólo no es "nadie", sino que tampoco hace nada, "puesto que tener un proyecto significa ser capaz de comprometerse a una cierta continuidad a lo largo del tiempo" (178). Sin coordenadas temporales, el presente se vive de un modo tremendamente intenso, lleno de euforia, pero con una pérdida concomitante de sentimientos duraderos y una mengua de afectividad.⁶⁰

⁶⁰Jean Baudrillard coincide con el diagnóstico de Jameson: "Si la histeria fue la patología de la puesta en escena exacerbada del sujeto, patología de la expresión, de la conversión teatral y operacional del cuerpo -si la paranoia fue la patología de la organización y de una estructuración rígida y celosa del mundo-, con la comunicación, la información, con la promiscuidad inmanente de todas las redes, con esta conexión continua, nos encontraríamos más bien en una nueva forma de esquizofrenia. Basta de histeria, basta de paranoia proyectiva, hablando con exactitud, y en su lugar este estado limpio que constituye el terror del esquizofrénico: la proximidad excesiva de todo, la promiscuidad inmundada de todas las cosas, que la tocan, la invierten, la penetran sin resistencia: ninguna aureola protectora, ni siquiera su cuerpo, la rodea. El esquizo está desprovisto de cualquier escena, abierto a pesar suyo a todo en la mayor confusión. El mismo es obsceno, la presa obscena de la obscenidad del mundo. Lo que le caracteriza es menos el alejamiento a unos años-luz de la realidad, el corte radical, que la proximidad absoluta, la instantaneidad total de las cosas, sin defensa, sin retroceso, el fin de la interioridad y de la intimidad, la sobreexposición y la transparencia al mundo, que le atraviesan sin que él pueda obstaculizarlo. Es que ya no puede reflejarse: ya no es más que una pantalla absorbente, una plataforma giratoria e insensible de todas las redes de influencia. Potencialmente lo somos todos". (Las estrategias fatales, Barcelona, Anagrama, 1991: 72-73).

La poesía postmoderna: Fin del estilo único y el pastiche

Jameson relaciona la concepción moderna del sujeto autónomo e individual con la producción literaria de los grandes **modernists**, que generaron visiones únicas del mundo y forjaron un estilo tan inconfundible como las huellas dactilares. Con la muerte de este sujeto, el escritor postmoderno se sabe situado y limitado por la cárcel de su contexto histórico, e incapaz, en consecuencia, de inventar algo nuevo, de crear algo que trascienda, que no sea un producto de ese contexto, de su **environment**. Pero si la novedad, a este nivel más bien teórico, parece imposible, lo mismo ocurre en un sentido bastante más concreto: "hay otro aspecto por el que los escritores y artistas de hoy ya no podrán inventar nuevos estilos y mundos, y es que ya han sido inventados; sólo un número limitado de combinaciones es posible" (171). La novedad se agota, entonces, y tiende a desprestigiarse y desaparecer en la literatura postmoderna.⁶¹ En palabras de Douglas Crimp: "La ficción del sujeto creador cede el sitio a la franca confiscación, la toma de citas y extractos, la acumulación y repetición de imágenes ya existentes. Se socavan así las nociones de originalidad, autenticidad y presencia".⁶²

La literatura postmoderna recibió de sus padres modernos un mosaico impresionante de mundos y estilos personales y únicos. Al mismo tiempo, la sociedad contemporánea experimentaba una explosión sin precedentes de lenguajes y visiones de mundo diferentes, un efecto del fin del imperialismo, del influjo masivo de inmigrantes en los "centros"

⁶¹ Este agotamiento doble de la novedad del arte moderno corresponde a ideas ya presentes en Octavio Paz: "el poeta no es 'un pequeño dios', como quería Huidobro. El poeta desaparece detrás de su voz, una voz que es suya porque es la voz del lenguaje" (224); "el arte moderno comienza a perder sus poderes de negación. Desde hace mucho años sus negaciones son repeticiones rituales: la rebeldía convertida en procedimiento, la crítica en retórica, la transgresión en ceremonia" (211).

⁶² "Sobre las ruinas del museo", en Hal Foster, ed., La postmodernidad, Barcelona, Kairos, 1983: 89.

tradicionales, y de los **mass media**. En este sentido, ya es imposible hablar de una **norma** lingüística ni en la sociedad ni en la literatura. Las consecuencias literarias, para Jameson, tanto de esta heterogeneidad lingüística inconmensurable como de la imposibilidad de innovar, son la pérdida del filo crítico de la parodia y la omnipresencia del rasgo más característico del arte postmoderno, el **pastiche**:

Ese es el momento en que aparece el **pastiche** y la parodia se ha hecho imposible. El **pastiche**, como la parodia, es la imitación de un estilo peculiar o único, llevar una máscara estilística, hablar en un lenguaje muerto: pero es una práctica neutral de esa mímica, sin el motivo ulterior de la parodia, sin el impulso satírico, sin risa, sin ese sentimiento todavía latente de que existe algo **normal** en comparación con lo cual aquello que se imita es bastante cómico. El **pastiche** es parodia neutra, parodia que ha perdido su sentido de humor. (170-171)

De ahí que sólo le quede al escritor postmoderno "imitar estilos muertos, hablar a través de máscaras y con las voces de los estilos en el museo imaginario" (172).

Habría que comentar varios aspectos de estas ideas de Jameson, un aporte polémico pero muy personal al tema de la intertextualidad. El tono hiperbólico puede, pero no debe, confundirse con la simpleza. De todos modos, habría que señalar una serie de problemas:

- (i) Jameson dedica mucho tiempo a denunciar una pérdida del sentido del pasado en la cultura postmoderna: de ahí la esquizofrenia, la incapacidad de relacionar el pasado y el futuro, y la visión de la historia sólo en la forma de imágenes, como una especie historia **pop**.⁶³ Pero la historia que Jameson añora es Historia en el sentido marxista del término, un gran relato susceptible a todas las críticas lanzadas por Lyotard. En palabras de Linda Hutcheon:

⁶³"We are condemned to seek History by way of our own pop images and simulacra of that history, which itself remains forever out of reach" (Postmodernism: 25).

Jameson lamenta la pérdida de un sentido de su definición particular de la historia, mientras desecha como nostálgica tal vez la única forma de historia que podemos reconocer: una historia contingente e inescapablemente intertextual. Tildar ésta de pastiche y nostalgia, para luego lamentar que nuestro sistema social contemporáneo ha "empezado a perder la capacidad de retener su propio pasado, ha empezado a vivir en un presente perpetuo" (...), parece ser de dudosa validez.⁶⁴

- (ii) Matizando el tono apocalíptico de Jameson, se podría reconocer que efectivamente la parodia tiende a perder su impulso satírico.⁶⁵ Alan Wilde ha hablado de una ironía "postsatírica", producto de una desconfianza muy postmoderna en la razón humana, una reticencia a la hora de defender una norma, y de corregir y remediar los errores ajenos.⁶⁶ Dado que la ironía es parte intrínseca de la parodia -según la definición de Linda Hutcheon, parodia es "inversión y transcontextualización irónica"⁶⁷-, habría que hablar también, entonces, de una parodia "postsatírica".

- (iii) El pastiche, para Jameson, es una parodia no sólo sin sátira, sino también sin risa. La cuestión más interesante aquí no es si existe aún una parodia con risa: es indagar si la risa tiende -como el **shock** ahora obsolescente de los vanguardistas⁶⁸- a agotarse con el

⁶⁴~~A Politics of Postmodernism~~, London, Routledge, 1989: 113-114.

⁶⁵En su sentido tradicional, "satire tends to defend norms; it ridicules in order to bring deviation into line" (Linda Hutcheon, A Theory of Parody, London, Routledge, 1985: 79).

⁶⁶Horizons of Assent, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1987: 28-29.

⁶⁷A Theory of Parody: 32.

⁶⁸Véase Peter Burger, Teoría: 114-115. Para Vattimo, en cambio, el **shock** sigue siendo una parte básica del arte contemporáneo: "Contra la nostalgia de la eternidad (de la obra) y la autenticidad (de la experiencia) hay que reconocer claramente que el **shock** es todo lo que queda de la creatividad del arte en la época de la comunicación generalizada" (La sociedad transparente: 151). El **shock** corresponde, con sus variaciones mínimas y continuas, (i) a la movilidad e hipersensibilidad de los nervios y la inteligencia del hombre humano; (ii) al desarraigo de este ser, su oscilación continua entre la pertenencia y el extrañamiento (151-152, 86). Habría que señalar que esta visión se hace problemática, en cuanto el desgaste

tiempo. Así opina Gilles Lipovetsky, en La era del vacío, cuando analiza la (omni)presencia del código humorístico en la sociedad contemporánea, en la publicidad, la prensa, la televisión, los artículos académicos y también en el arte. "La ausencia de fe postmoderna, el neo-nihilismo que se va configurando no es ni atea ni mortífera, se ha vuelto humorística" (137). Este humor generalizado ha perdido sus poderes críticos y burlescos (y satíricos): es, en cambio, cordial y seductor, complaciente y narcisista. En la sociedad humorística, según Lipovetsky, "empieza verdaderamente la fase de liquidación de la risa" (145); del mismo modo, en términos literarios, empezaría la fase de liquidación de la parodia señalada por Jameson.

- (iv) Si el pastiche es una parodia sin sátira y sin risa, según la formulación de Jameson, habría que considerar el papel que desempeña la ironía en estas dos nociones. Jameson ofrece aquí una pista significativa, cuando señala que el pastiche es a la parodia, lo que la ironía "inestable" es a la ironía "estable" en las teorías de Wayne Booth.⁶⁹ La ironía estable, para Booth, se encuentra en esos textos que requieren que el lector rechace el significado explícito, y reconstruya otro significado, estable y "superior", que esté en armonía con las supuestas intenciones textuales del autor implícito.⁷⁰ Ahora bien, la diferencia fundamental de la ironía inestable es que en ésta no hay ninguna reconstrucción estable posible; la única afirmación es la negación que inicia todos los juegos irónicos: o sea, "esta afirmación debe ser rechazada" (240). Evidentemente, esto no conduce necesariamente a una abolición de la distancia crítica, en el sentido de que sigue siendo posible la **negación**

inevitable del **shock** supone la progresiva atrofia del arte, y lo condenaría a un callejón sin salida.

⁶⁹"Postmodernismo": 170.

⁷⁰A Rhetoric of Irony, Chicago, University of Chicago Press, 1974: 12.

de lo dicho, elemento básico de toda ironía.

El paralelo entre esta diferencia de Booth, un teórico tan pragmático y comedido, y la oposición apocalíptica que hace Jameson entre el pastiche y la parodia, ayuda para matizar las exageraciones de éste. Es decir, el pastiche conservaría una distancia crítica mínima entre los textos incorporados y el que los recicla: la conciencia, por lo menos, del acto de reciclaje, de la recontextualización, de la **diferencia**, en fin, entre los (con)textos originales y el de ahora. En una época que descrea en las normas de conducta y escritura, por lo menos se conservaría la posibilidad de discrepar o matizar **irónicamente**, aunque sin hacerse ninguna ilusión acerca de la legitimidad de cualquier "corrección" que no fuera limitada y provisoria.

De hecho, para muchos teóricos la ironía es el motor de la literatura contemporánea. El escritor contemporáneo, tan consciente de que si no todo, **por lo menos casi** todo, se ha hecho y se ha dicho ya, sabe también que las cosas dichas otra vez, en otro contexto, nunca son totalmente iguales. En este sentido, conserva cierta distancia crítica y capacidad de ironía. De ahí que Umberto Eco afirme que la respuesta postmoderna al agotamiento moderno es "reconocer que puesto que el pasado no puede destruirse -su destrucción conduce al silencio-, lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad".⁷¹ O en palabras de

⁷¹Eco ofrece una alegoría de esta actitud irónica postmoderna: "es como la del que ama a una mujer muy culta y sabe que no puede decirle 'te amo desesperadamente', porque sabe que ella sabe (y que ella sabe que él sabe) que esas frases ya las ha escrito Corín Tellado. Podrá decir: 'como diría Corín Tellado, te amo desesperadamente'. En ese momento, habiendo evitado la falsa inocencia, habiendo dicho claramente que ya no se puede hablar de manera inocente, habrá logrado sin embargo decirle a la mujer lo que quería decirle: que la ama, pero que la ama en una época en que la inocencia se ha perdido. Si la mujer entra en el juego, habrá recibido de todos modos una declaración de amor. Ninguno de los interlocutores se sentirá inocente, ambos habrán aceptado el desafío del pasado, de lo ya dicho que es imposible eliminar; ambos jugarán a conciencia y con placer el juego de la ironía" (Apostillas: 74-75. He modificado levemente la traducción, que habla de "Liala", y pone a pie de página la nota "Autora italiana equiparable a Corín Tellado). Jameson comentaría, con cierta razón, que la visión de Eco acerca de una **forma** distinta -que ha perdido la inocencia- pero de un **contenido** que sigue igual -la declaración del amor-, es aberrante. ¿En qué sentido puede amar un sujeto esquizofrénico, si vive un presente perpetuo?

Linda Hutcheon: "La ironía tal vez sea la única forma de hablar en serio hoy en día".⁷²

- (v) Jameson piensa que la parodia y el pastiche imitan estilos peculiares y únicos, siempre muertos, del pasado. Lo que no reconoce, es que la literatura postmoderna vive no sólo de la literatura muerta, ya escrita, sino también de todos los lenguajes vivos, y no literarios, de la sociedad. Aunque sea cierto que una parte de los **mass media** se dedica a reciclar el pasado en forma de imágenes, hay muchas otras voces e imágenes que son del presente. La literatura postmoderna, al romper con las jerarquías puristas y excluyentes de los modernos, a ser incapaz, también, de apartarse de las influencias omnipresentes de los **mass media**, se nutre, incorporando y parodiándolos (*¿pasticheándolos?*), de estos lenguajes y discursos no-literarios.⁷³

La literatura esquizofrénica

El sujeto esquizofrénico postmoderno, cuando pierde la capacidad de experimentar la temporalidad en el sentido tradicional, y de integrar un concepto del pasado y del futuro en su comportamiento en el presente, sólo podrá producir -al hablar, pero también al escribir- una serie desconectada de significantes aislados una del otro: "Es difícil ver cómo las producciones culturales de tal sujeto pudieran constituir algo que no fueran 'montones de fragmentos', y una práctica de lo fortuitamente heterogéneo y fragmentario y lo aleatorio".⁷⁴

⁷²A Poetics of Postmodernism: 1988.

⁷³Jameson no ignora la erosión de la oposición cultura superior-cultura de masas: "A muchos de los más recientes **postmodernisms** les ha fascinado precisamente todo ese paisaje de publicidad y moteles, los desnudos de Las Vegas, los programas de variedades y las películas hollywoodenses de la serie B, de la llamada paraliteratura. Ya no 'citan' tales 'textos' como podrían haber hecho un Joyce o un Mahler; los incorporan, hasta el punto donde parece cada vez más difícil de trazar la línea entre el arte superior y las formas comerciales" ("Postmodernismo": 166).

⁷⁴Postmodernism: 25.

El significante aislado se desprende de su significado, se hace cada vez más material, más vívido para los sentidos, y el sujeto esquizofrénico empieza a poner mayor atención, una atención obsesiva y literalizadora, a las palabras en sí. La literatura esquizofrénica está compuesta, así, en frases aisladas, incomprensibles pero alucinadoras, que estimula momentos de intensidad jubilosa y eufórica (29).

El surrealismo sin el inconsciente

El texto postmoderno, entonces, consiste en una serie de significantes yuxtapuestos en algo parecido, en apariencia, a un **collage**. Predomina, sin embargo, no la **unificación** - la unidad descubierta por el poeta- buscada en los **collages** de tantos vanguardistas, sino una diferenciación, más allá, o a pesar de, cualquier intención autorial (31). De hecho, Jameson denomina "surrealismo sin el inconsciente" a la escritura postmoderna, destacando su superficialidad "que se asemeja a la asociación libre de un sujeto colectivo impersonal, sin la carga y la inversión de un Inconsciente personal ni grupal: (...) arte esquizofrénico sin esquizofrenia, 'surrealismo' sin su manifiesto y sin su vanguardia" (174-175).⁷⁵

Esta vuelta a una especie de vanguardia vacía es desarrollada por Jameson con respecto al "total flow" de los discursos televisivos, y sobre todo del vídeo -una forma paradigmática de la cultura postmoderna-, pero los alcances de su argumento son relevantes también para la literatura. La imposibilidad de encontrar un punto de contacto entre los elementos yuxtapuestos en el texto postmoderno se debe, según Jameson, a la sobrecarga de información, a la interacción incesante y aparentemente aleatoria de distintos signos culturales

⁷⁵Susan Sontag veía este efecto surrealista en la sociedad contemporánea, al señalar "una especie del principio involuntario del collage en muchos de los artefactos de la ciudad moderna: la brutal desarmonía de estilo y tamaño de los edificios, la salvaje yuxtaposición de anuncios de comercios, la estridente composición de los periódicos modernos, etc." (Contra la interpretación, Barcelona, Seix Barral, 1984: 297).

que conforman el texto en un flujo total que no para, y no deja lugar ni tiempo al gesto hermenéutico. Una interpretación "cartesiana" -la relación de dos elementos o significantes yuxtapuestos- requeriría la congelación del ritmo del texto, algo imposible dentro de la lógica del flujo total. Al receptor no le queda otro remedio que hacer lo que su nombre indica: recibir, pasivamente recibir (nada de lectores **macho** por aquí), y dejarse llevar y deslumbrar por el flujo, por este interminable barajar y rebarajar de fragmentos de textos preexistentes: "metalibros que canibalizan otros libros, metatextos que cotejan pedazos de otros textos - ésta es la lógica de **postmodernism**" (96).

El eclecticismo

Los artículos y más tarde el libro monumental de Jameson -verdaderos **tours de force**, llenos de euforia desgarrada- van y vienen entre el entusiasmo y la condenación de lo postmoderno. Toda su teoría sobre el sujeto y la escritura esquizofrénicos, sobre el surrealismo sin el inconsciente y el flujo total, deja paso, obviamente, al tema de eclecticismo que vibra en gran parte del debate postmoderno. Es algo que Jameson menciona sólo al pasar, y con tono estrictamente negativo: se refiere al "eclecticismo irracional" de Stravinsky y al "eclecticismo complaciente de la arquitectura postmoderna, que aleatoriamente y sin principio pero con entusiasmo canibaliza todos los estilos arquitectónicos del pasado y los combina en conjuntos sobreestimulantes" (16, 18-19).

En efecto, es en el campo de arquitectura donde mejor se ha formulado el discurso teórico sobre el eclecticismo, notablemente en los trabajos de Charles Jencks, el primero que sacó la terminología postmoderna del campo de la literatura.⁷⁶ Sus ideas han surtido efecto

⁷⁶"Cuando escribí este libro por vez primera, en 1975 y 1976, la palabra y el concepto de postmoderno sólo se habían utilizado con alguna frecuencia en la crítica literaria" (El lenguaje de la arquitectura postmoderna: 6).

tanto en Lyotard como en Jameson, y han vuelto, con efecto **boomerang**, a la teoría literaria.⁷⁷ Para Jencks, el eclecticismo -como producto de los medios de comunicación- es algo positivo y enriquecedor tanto en la vida cotidiana como en el arte: "Gracias a las revistas en color, a los viajes y a la Kodak, todo el mundo tiene un bien abastecido **musée imaginaire** y es un ecléctico en potencia. Al menos nosotros estamos expuestos a la pluralidad de otras culturas y podemos elegir y discriminar de entre este amplio corpus, mientras que culturas anteriores no tenían nada más que lo que había heredado" (95).⁷⁸ Este rebosante "banco de imágenes", que posee cualquier ciudadano de clase media desde Teherán a Tokio, ofrece una materia bruta sin precedente al artista: "Me parecería deseable que los arquitectos aprendieran a utilizar la inevitable heterogeneidad de los lenguajes. Además es bastante divertido. ¿Por qué, si uno puede vivir en diferentes edades y culturas, debe restringirse al presente y a lo local? El eclecticismo es una evolución natural de una cultura en la que es posible elegir". (127) La producción cultural ecléctica funciona, según Jencks, con dos códigos, uno popular y tradicional, que cambia lentamente y está lleno de clichés, como el lenguaje hablado en un contexto específico, y otro moderno, lleno de neologismos

⁷⁷A la base de los libros de Linda Hutcheon -los que más resonancia han tenido en el estudio de la postmodernidad en la narrativa (véanse, en el ámbito hispano, los trabajos de Cornejo-Parriego y Pulgarín)- hay teorías arquitectónicas. Para Hutcheon la arquitectura postmoderna "es el mejor modelo para una poética del postmodernism" (*A Poetics of Postmodernism*: 22).

⁷⁸Lipovetsky ve como una de las consecuencias de este eclecticismo cultural, un extraño bricolage en los comportamientos y creencias del hombre postmoderno: "se es creyente, pero a la carta, se mantiene tal dogma, se elimina tal otro, se mezclan los Evangelios con el Corán, el zen o el budismo, la espiritualidad se ha situado en la edad kaleidoscópica del supermercado y el auto-servicio" (*La era del vacío*: 118). Véase también el retrato que hace Francisco Gallardo de las estrategias "creativas" en el movimiento *New Age*: "Hurgando (no sin cierta desesperación) en los archivos de la etnología y la historia han escogido pequeños jirones de culturas (todas diferentes) y con ellos han construido un manifiesto de vida, un **collage** de elementos pegados a la fuerza, un rompecabezas insólito cuyas partes no calzan" ("¡Al fin! Todos somos posmodernos", *Mapocho* 35 (1994): 195).

y que responde a los cambios rápidos en la tecnología, el arte y la moda. La presencia de estos códigos en el sujeto contemporáneo refleja en sí una especie de esquizofrenia, y en la arquitectura inaugura el discurso postmoderno (130).⁷⁹

Las ideas de Jencks, como se nota, son menos radicales que las de Jameson, y cuentan con algo básico que falta en éste: la posibilidad de elegir. Para Jameson, el sujeto esquizofrénico es incapaz de apartarse de su contexto y de establecer ninguna distancia crítica. Es un títere, un receptáculo pasivo e impotente de los lenguajes y las imágenes que lo atraviesan. Para Jencks, en cambio, el sujeto tiene la capacidad de elegir y discriminar entre estos lenguajes e imágenes (ellos no lo eligen a él), y de crear a partir de su heterogeneidad.

Si Jencks confía en el poder del sujeto para trabajar los materiales que encuentra a su disposición, Lyotard rechaza su entusiasmo, señalando que este 'trabajo' tiene un fin muy claro: el dinero. "Cuando el poder se llama 'el capital' y no 'el partido'", dice el francés, aparece la "solución" postmoderna y ecléctica de Jencks, que es "el realismo del dinero".⁸⁰

Las posibilidades enriquecedoras y críticas del eclecticismo se relacionan inescapablemente con las nociones de Jameson sobre el pastiche y la esquizofrenia. Si he resaltado aquí su importancia, es porque el eclecticismo tiene una importancia especial en un estudio sobre Hispanoamérica, por ser un rasgo clave en la identidad de este continente.

⁷⁹Habría que recordar, desde luego, que esta oposición binaria entre el código popular-tradicional y el moderno es una visión simplista. Ni el uno ni el otro tiene la unidad necesaria para conformar un código. Habría que hablar de **múltiples** códigos tradicionales y modernos.

⁸⁰"El eclecticismo es el grado cero de la cultura general contemporánea: oímos **reggae**, miramos un **western**, comemos un McDonalds a mediodía y un plato de la cocina local por la noche, nos perfumamos a la manera de París en Tokio, nos vestimos al estilo retro en Hong Kong, el conocimiento es materia de juegos televisados. Es fácil encontrar un público para las obras eclécticas. Haciéndose **kitsch**, el arte halaga el desorden que reina en el "gusto" del aficionado. El artista, el galerista, el crítico y el público se complacen conjuntamente en el qué-más-da, y lo actual es el relajamiento. Pero este realismo del qué-más-da es el realismo del dinero" (La posmodernidad: 17-18).

(III) LA RUPTURA ESTETICA: CONTRA LOS MODERNOS DEL ESTABLISHMENT

Los comienzos de la postmodernidad -conviene recordarlo- eran literarios. **Postmodernism** fue el término que puso el debate en marcha, cuando críticos literarios como Leslie Fiedler e Irving Howe percibieron, a finales de los años cincuenta y a comienzos de los sesenta, un estancamiento terminal en el discurso imperante del **modernism**. Mientras éste abarcaba una cantidad inmensa de escritores -entre ellos, Joyce, Hemingway, Faulkner y Virginia Woolf, y poetas como Pound, Wallace Stevens y William Carlos Williams-, el escritor más consagrado, o más **institucionalizado**, era sin duda T.S.Eliot: no sólo por el reconocimiento universal de su obra -ganó el Premio Nobel en 1948-, sino también por sus relaciones con el llamado **New Criticism**, que dominaba en los departamentos universitarios. Según el poeta Donald Hall, la publicación de The Waste Land tuvo consecuencias inmediatas y duraderas en la poesía angloamericana: "durante treinta años (1925-1955) una ortodoxia reinó en la poesía americana, que derivó de la autoridad de T.S.Eliot y los Nuevos Críticos".⁸¹ Los años cincuenta eran "the Age of Eliot", en las palabras de Leslie Fiedler: el poeta se había convertido en una institución pública, una parte integral del **establishment**.⁸²

Ahora bien, Fredric Jameson, cuyo uso del término **postmodernism** balancea entre su sentido como la **lógica cultural del capitalismo tardío**, y un sentido más específicamente artístico de la **ruptura con el modernism**, afirma:

Una manera de señalar la brecha entre los períodos y de fechar la emergencia del **postmodernism** se encuentra precisamente aquí: en el momento (diría que

⁸¹"Introducción", Donald Hall, comp., Contemporary American Poets, London, Penguin, 1972: 25.

⁸²Véase la introducción de Peter Brooker, ed., Modernism/Postmodernism: 7.

a principios de los años 1960) en que la posición del **modernism** superior y su estética dominante llega a establecerse en el mundo académico y, en lo sucesivo, es percibido como académico por toda una nueva generación de poetas, pintores y músicos.⁸³

Estos **modernists**, escandalosos en las primeras décadas del siglo, representaron ahora, para las nuevas generaciones, "lo establecido, el enemigo: muertos, asfixiantes, canónicos, reificados monumentos que uno ha de destruir para hacer algo nuevo" (166).

El espíritu iconoclasta que notó Andreas Huyssen en la **primera** época del **postmodernism** tiene mucho que ver con esta ruptura con los escritores consagrados: sobre todo, en el campo de la poesía norteamericana, con su rechazo de la poesía y la figura de Eliot.

Desde el comienzo de este trabajo, he puesto énfasis en los problemas de trasladar y traducir la palabra **postmodernism** a otro contexto o idioma. El propio Jameson, cuya teoría principal parecería ser tan reacia a contextualizaciones locales, es claro al respecto: sus escritores **postmodernists** aparecen como "reacciones específicas contra las formas establecidas del **modernism** superior, contra este o aquel **modernism** superior dominante que conquistó la universidad, el museo...". En este sentido, la escritura postmoderna en cada lugar tendrá características específicas propias de su propio contexto cultural: "habrá tantas formas diferentes de **postmodernism** como hubieron **modernisms** superiores, dado que los primeros son por lo menos reacciones inicialmente específicas y locales **contra** esos modelos" (166).

Por eso, este tercer factor llega a ser fundamental en un análisis de la postmodernidad literaria. Esta no puede explicarse sólo como una manifestación o producto cultural ni de la

⁸³"Posmodernismo": 184-185.

pérdida de fe en los grandes relatos, ni del capitalismo tardío, puesto que tales condicionamientos sólo pueden ejercerse, en cada contexto, a través de un estado relativamente autónomo y particular del campo literario. Cualquier estudio sobre la literatura postmoderna tendrá, entonces, que buscar a los modernos consagrados en un determinado campo literario en la segunda mitad de este siglo, y ver cómo las generaciones más jóvenes articulan su rebelión específica contra ellos.

El término "campo literario" proviene de las teorías de Pierre Bourdieu. Según este sociólogo francés, cuyo libro Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario (1995) ha reunido muchos de sus escritos sobre el tema, el campo literario -que logró su autonomía relativa en la modernidad del siglo pasado- es "un campo de fuerzas que se ejercen sobre todos aquellos que penetran en él, y de forma diferencial según la posición que ocupan en él". Al mismo tiempo, es "un campo de luchas de competencia que tienden a conservar o a transformar ese campo de fuerzas", mediante las distintas "tomas de posición" (obras, manifiestos, manifestaciones políticas, etc.) de los que ocupan cierta posición en el campo. Estas tomas de posición son el producto y el envite de "un conflicto permanente".³⁴

La importancia que Bourdieu otorga a la lucha como "principio generador y unificador" en la producción de tomas de posición a lo largo de la modernidad, ofrece un modo muy concreto de analizar la producción de esas quiebras en la evolución literaria moderna, que conforman lo que Paz denomina la tradición de la ruptura. La incesante negación de lo anterior y afirmación de la novedad propia, que es el rasgo principal de esta tradición de la ruptura, presupone este concepto de la lucha. No es casual que el término "vanguardia" provenga de un lenguaje tan progresista como militar: el lenguaje del avance permanente, del conflicto permanente. Víctor Hugo, ya en el siglo XIX, habló de las cuatro

³⁴Barcelona, Anagrama, 1995: 344-345.

"legiones sagradas" de la vanguardia, encaminadas hacia los cuatro puntos cardinales del progreso: Diderot hacia lo bello, Turgot hacia lo útil, Voltaire hacia lo verdadero, y Rousseau hacia lo justo. Como se ve, el concepto siempre ha tenido connotaciones de dominación, colonización de tierra nueva, e imperialismo moderno (de los grandes relatos).⁸⁵ La vanguardia literaria compartía esta visión moderna y progresista, y su agotamiento coincide con el agotamiento de la 'modernidad': como dice Paz, en Los hijos del limo, "La vanguardia es la gran ruptura y con ella se cierra la tradición de la ruptura" (148).

Quisiera incorporar, por último, una tercera visión de la poesía moderna que se funda en un concepto de lucha. Es la de Harold Bloom, cuya obra The Anxiety of Influence es un tratado de las relaciones parricidas -la liberación de la "angustia de la influencia" mediante **misreadings**, malas lecturas- entre los jóvenes poetas (efebos) y sus grandes precursores: "padre e hijo como contrarios fuertes, Layo y Edipo en el cruce".⁸⁶ Este conflicto permanente entre "poetas fuertes, figuras importantes con la persistencia para luchar con sus precursores fuertes, aun hasta la muerte" (5), es característico de la poesía moderna. "Antes del Diluvio" -es decir, antes de la modernidad-, había una relación más generosa entre los poetas: "en el corazón de este matriz de influencia generosa es la relación de Dante con su precursor Virgilio, quien inspiró en su efebo sólo amor y emulación, en vez de angustia"

⁸⁵En Calinescu, Cinco caras de la modernidad, Madrid, Tecnos, 1991: 111. Calinescu recuerda que Baudelaire sentía un desprecio infinito por el uso de semejantes metáforas: "Más metáforas militares: los poetas de combate, la literatura de vanguardia. Esta tendencia a las metáforas militares es un signo del espíritu, no militante en sí, pero hechos para la disciplina -es decir, para la conformidad-, espíritus congénitamente domésticos, belgas que sólo pueden pensar en sociedad" (113).

⁸⁶The Anxiety of Influence, Oxford, Oxford University Press, 1973: 11. Ultimamente, Bloom ha desarrollado estas ideas en un largo recorrido de los escritores más "canónicos" de la tradición occidental, destacando siempre las formas con que cada poeta lucha, "mal-lee" y reescribe a los precursores. Es imposible ignorar el papel central de la competencia en la literatura, insiste Bloom: "the aesthetic and the agonistic are one" (The Western Canon: The Books and Schools of the Ages, London, MacMillan, 1995: 6).

(122). La postmodernidad literaria, por su parte (me aparto, aquí, de las teorías de Bloom), dejaría de preocuparse tanto por la originalidad, y dejaría, en consecuencia, de angustiarse tanto por las influencias de poetas anteriores: al contrario, el poeta postmoderno reconoce que su escritura es constituida por infinitas influencias ajenas (no sólo del discurso poético), y se regocija en saquearlas, a menudo explícitamente, y en usar y abusarlas sin complejos. Al mismo tiempo, la tendencia desacralizadora inherente a esta poesía impide mitificar, divinizar, o reverenciar como un padre a ningún precursor.

Los grandes relatos modernos requerían sus "grandes narradores": ninguno más grande que el poeta moderno -el genio, el profeta-, que se entregó a una lucha parricida, pero también fratricida, hasta la muerte con los falsos profetas: sus precursores y sus contemporáneos. La poesía postmoderna constituye el fin de las vanguardias, el fin de la tradición de ruptura, y la muerte del poeta-genio, del poeta-profeta. Mejor dicho, es la última vanguardia, la última ruptura, apagándose en el instante mismo de su gestualidad iconoclasta. El poeta postmoderno es, además, el último de los parricidas: desmitifica a los genios y los profetas, pero no procura emularlos, no se convierte, él también, en padre.⁸⁷ El suyo es un acto de demolición que derriba los monumentos modernos -como los bloques del proyecto Pruitt-Igoe mencionados por Jencks-, pero no erige nada duradero en su lugar: una choza quizá, una tienda de campana, un kiosco...

⁸⁷Dice Féher que "los postmodernos, como norma general, prefieren no matar al padre en venganza por haberse institucionalizado y, en cambio, se alejan alegre e indiferentemente de él" (Agnes Heller y Ferenc Féher, Políticas de la postmodernidad: 12). Siguiendo la visión de Huyssen, se podría marcar una primer etapa postmoderna de parricidio, y una etapa posterior marcada por este alejamiento indiferente que señala Féher.

(IV) LA POSTMODERNIDAD EN HISPANOAMERICA

La recepción de la postmodernidad en Hispanoamérica ha venido principalmente de los campos de la sociología y la política, una respuesta, en la mayoría de los casos -asimilación o refutación- a las teorías de Lyotard y Jameson. En las siguientes páginas, examinaré algunos problemas o incompatibilidades que estas teorías confrontan cuando se trasladan a un contexto hispanoamericano. Mi enfoque dará mayor énfasis, por limitación de espacio y de conocimiento, pero también por motivos prácticos con respecto al presente estudio, al contexto chileno. En un segundo momento, hablaré -con importantes reservas- de la curiosa incorporación de escritores hispanoamericanos dentro del 'canon' incipiente que van construyendo los teóricos norteamericanos y europeos. Por último, abriré el camino de búsqueda de una postmodernidad literaria, en el contexto hispanoamericano, que desarrollaré a lo largo de esta investigación con respecto a la poesía chilena.

Lyotard en Hispanoamérica

Según José Joaquín Brunner, es impropio referirse a una postmodernidad latinoamericana en la forma en que la entiende Lyotard: "pues aquí ni la modernidad -salvo en la visión de algunas élites- estuvo ligada a los principios de la Ilustración europea, cuyo fin ahora se los anuncia, ni se comportó nunca, como una experiencia espiritual ni social unitaria".⁸⁸

Una comparación de la historia en Hispanoamérica y Europa a partir del siglo XVIII presenta, desde luego, unas diferencias flagrantes, y son habituales las referencias a una "modernidad parcial" o "periférica", o incluso una "pseudomodernidad".

⁸⁸~~Un espejo trizado~~, Santiago de Chile, Flacso, 1988: 253.

Brunner destaca cuatro visiones que niegan la existencia de la modernidad en Hispanoamérica:

- (i) Según la primera visión, que Brunner encuentra en la poesía de Neruda (sería rastreable en otros escritores), la verdad y la sustancia hispanoamericanas son **mágico-reales**: por detrás y por debajo de su aparente cultura moderna, las culturas interiores y originarias siguen intactas (242).

- (ii) En el Siglo XVIII -de las Luces en Europa- se introdujo en Hispanoamérica una **falsa conciencia liberal e independentista** por encima de la fusión indígena-cristiana de la cultura. Octavio Paz, el pensador destacado de esta corriente, explica esta falsedad por el hecho de que la independencia llegó a Hispanoamérica no de los Estados Unidos sino de España, de la monarquía católica y la Contrarreforma, y en ese sentido no era una liberación auténtica ni de España ni del pasado. Brunner cita al mexicano:

Comienzo de la inautenticidad y la mentira; males endémicos de los países latinoamericanos. A principios del siglo XX estábamos ya instalados en plena pseudomodernidad: ferrocarriles y latifundismo, constitución democrática y un caudillo dentro de la mejor tradición hispanoárabe, filósofos positivistas y caciques precolombinos, poesía simbolista y analfabetismo. (243-244)

- (iii) Para el teólogo chileno, Pedro Morandé, la secularización y la modernización fracasaron en Latinoamérica porque aplastaron, pero no lograron extinguir, el **sustrato católico**, el **ethos** cultural del continente, que se encuentra en una síntesis inconfundiblemente novohispánica, barroca, cristiana y mestiza. En palabras de Morandé, "la autocomprensión cultural es mucho más fuerte y persistente que las políticas modernizadoras"

(245-246).⁸⁹

- (iv) Para Carlos Monsiváis, la modernidad cultural en Latinoamérica es espuria, producto de la **penetración cultural** de los Estados Unidos. Esta supuesta modernidad no es más que la imposición y socialización de una ideología consumista, que no permite a la colectividad, según Monsiváis, "confrontar sus experiencias y verificar sus metas legítimas" (247).

Brunner, en oposición a estas cuatro corrientes, ve la modernidad latinoamericana en el proceso de secularización de la sociedad, en la formación de una nueva cultura urbana, en la alfabetización y la escolarización masivas, y en el desarrollo de una industria cultural a lo largo del siglo XX (248-249). En el caso específicamente chileno, esta modernidad se manifestó, a partir de los años sesenta, en tres "inventos" políticos radicalmente opuestos: (i) la **revolución en libertad** del gobierno de Eduardo Frei (1964-1970) - modernización intensa, aceleración de cambios, fin de la sociedad oligárquica, urbanización creciente, escolarización y alfabetización masivas, tecnificación del Estado, reforma agraria, sindicalización campesina, rebeldía y compromiso político-cultural entre los jóvenes; (ii) la **revolución socialista** marcada por los años de la Unidad Popular (1970-1973) - el experimento sin precedentes del socialismo en un marco democrático, búsqueda de igualdad,

⁸⁹Ricardo Cuadros comenta que las ideas de Lyotard son inaplicables en América Latina precisamente por la continuada vigencia del metarrelato cristiano, que "está muy lejos de haber perdido su valor movilizador -mítico o no- en estas sociedades" ("Pensamiento posmoderno y deslinde latinoamericano", Literatura y Lingüística 7 (1994): 39). Habría que preguntar, sin embargo, si no es ilusorio postular, como Morandé, una "superación" de la crisis del desarrollismo mediante un "reencuentro" con el **ethos** cultural latinoamericano, supuestamente intacto (Cultura y modernización en América Latina, Madrid, Ediciones Encuentro, 1987: 28-29). En otra parte de El espejo trizado, Brunner insiste en los peligros de esta "nueva propuesta 'totalizante' que, justamente por desconocer el hecho radical de la heterogeneidad cultural latinoamericana, busca apoyarse en la religión para establecer una continuidad cultural hace tiempo hecha trizas" (224-225). Una cosa es clara: es imposible hablar ni de la modernidad ni de la postmodernidad en América Latina sin tomar en cuenta la presencia del cristianismo en sus sociedades.

conquista del espacio público por las masas, reorganización económica, resistencia contra presiones externas (sobre todo desde los EEUU); (iii) la **revolución militar** - intento no de restauración sino de refundación nacional, misión purificadora del cáncer marxista, apertura al neoliberalismo (los **Chicago Boys**), defensa de la seguridad nacional, retórica occidentalista de la guerra fría (48-51).

Ahora bien, estas tres revoluciones poseen todas las características -fundacionales y progresistas- de los grandes relatos de Lyotard. En este sentido, y a pesar de las reservaciones de Brunner, se podría hablar de una modernidad hispanoamericana muy intensamente vivida durante los años sesenta y setenta, una especie de condensación de dos siglos de experiencia europea en menos de veinte años.⁹⁰ Desde luego, en el ámbito más amplio de Hispanoamérica, la Revolución Cubana de 1959 desempeña un papel paralelo al de la Revolución Francesa en la modernidad europea, y es el hito inaugural de lo que Norbert Lechner ha denominado "la inflación ideológica" del continente.⁹¹

La disolución de esta inflación ideológica -o su "liquidación", para volver al término de Lyotard- empezó a fraguarse simultáneamente, quizá, con la resaca del 1968 parisense, con la incapacidad de los procesos modernizadores en Hispanoamérica -apoyados por los

⁹⁰No ignoro la importancia del gran relato marxista (entre otros) en movimientos hispanoamericanos anteriores: un testigo ejemplar es la vida y obra de Pablo Neruda, a partir de 1936. Sin embargo, estos movimientos empezaron a consolidarse de un modo mucho más potente en la década de los sesenta.

⁹¹La inflación ideológica, según Lechner, existía en todas las tendencias políticas en Latinoamérica durante estas décadas, y se caracterizaba por: (i) la "sacralización de los principios políticos como verdad absoluta", creando una fuerte cohesión interna en cada movimiento y una correspondiente "demonización del adversario"; (ii) una "resignificación de la utopía", que se convierte en una meta factible, incluso una necesidad histórica, en cuya búsqueda se requería un espíritu de sacrificio y abnegación en el presente; (iii) la fuerza utópica descansaba en una noción de la totalidad como una identidad plenamente realizada, cuya visión totalizadora se desembocaba en una posición sectaria y totalitaria (Los patios interiores de la democracia, Santiago, FCE, 1990: 107-108).

Estados Unidos- de poner fin a la pobreza, con el desgaste que la progresiva soviétización y el caso Padilla suponían a la Revolución Cubana, con la muerte de Che Guevara, abandonado en el Oriente boliviano, con la crisis económica -provocada desde fuera y desde dentro- que paralizó la euforia socialista de la Unidad Popular, y con los sangrientos golpes militares en Chile, Argentina y otros países hispanoamericanos. Según Lechner, la liquidación de esta breve modernidad se experimentó en Chile de una manera trágica, y paradigmática: "En ningún país el fracaso de la visión heroica, casi prometeica, del desarrollo está tan a la vista como en Chile. Ni las políticas desarrollistas de Frei ni las reformas socialistas de Allende ni las medidas neoliberales de Pinochet cristalizaron en un proceso de transformación social sostenido y estable". (113)

Se ha acusado a Lyotard de "eurocentrista", por intentar universalizar el 'gran relato del fin de los grandes relatos' a partir de su propia experiencia como francés.⁹² Callinicos ha comentado la evolución ideológica de Lyotard desde el grupo cuasi-trotskista **Socialisme ou Barbarie** en los años cincuenta a su posterior abandono del marxismo como uno de otros tantos "hijos desilusionados de 1968" (4-5). En efecto, el gran relato que tiene mayor peso en las teorías de Lyotard es sin duda el del marxismo. Esta perspectiva, que corresponde a un contexto específicamente francés y post-marxista, se presta muy bien, no obstante, al contexto latinoamericano de los años sesenta y setenta, con las ilusiones y desilusiones de sus

⁹²Véase el artículo ya citado de Ricardo Cuadros: "Lyotard (como Hegel en su momento, como Marx en el suyo), piensa en el Occidente pero no sabe nada de Latinoamérica, no la alcanza a ver -o no le interesa esa periferia sino, quizás, como algo de lo 'impresentable' de la modernidad-. Bajo el **charme** de su escritura va y viene un eurocentrismo cerrado sobre sí mismo" (39). A Cuadros, le molesta la generalización **eurocentrista** de Lyotard no sólo porque habla del fin de un metarrelato cristiano todavía vigente en América Latina, sino también porque da por sentado que un estudio dedicado explícitamente a la condición del saber en las **sociedades más desarrolladas**, debería tener validez también entre las sociedades **menos desarrolladas** de Occidente. Habría que recordar que Lyotard se cuida -de hecho, se cuida demasiado- de no formular relaciones causales entre el estado de desarrollo de la sociedad y la condición del saber (Véase, por ejemplo, La condición postmoderna: 75).

puestas en práctica del gran relato marxista. De ahí que Lechner, y con mayor profundidad y pasión el también chileno Martín Hopenhayn, en su libro Ni apocalípticos ni integrados (1995), hayan podido desarrollar los planteamientos de Lyotard con resultados de innegable interés.

Hopenhayn, que se reconoce dentro de "una generación de latinoamericanos perdidos, que llegó tarde a la épica de los 60, alcanzó a respirar su resaca, se desencantó y tuvo miedo, pero no se resigna ni al cinismo ni al nihilismo de fin de siglo",⁹³ señala una visión muy postmoderna de las distintas consecuencias de esta etapa post-revolucionaria en Chile: (i) la resignificación de la existencia personal sobre la base de una suma de "pequeñas razones" que nunca suman una "razón total"; (ii) el paso de la utopía al "adhoquismo"; (iii) la renuncia a la voluntad de la ruptura; (iv) el reconocimiento de la fragmentación social como una realidad inexorable, o la aceptación de un nuevo tipo de totalización económica transnacional; (v) la acelerada **desterritorialización**, producto de la globalización de las comunicaciones (19-21).

Jameson en Hispanoamérica

El tipo de sociedad norteamericana y europea que cabe bajo el lema de "capitalismo tardío", o "sociedad postindustrial" no se ha reproducido de la misma manera en América Latina. Si no hubo una ilustración arraigada entre las clases burguesas durante el siglo XIX, tampoco hubo una industrialización paralela a la del primer mundo. De hecho, mientras en las ideas de cierta élite pudo haber existido un pensamiento moderno más o menos **al día** con el europeo, el trasfondo socio-económico de las sociedades latinoamericanas se **modernizó** sólo muy parcial y precariamente, y mucho más tarde. Por eso, muchos estarían de acuerdo

⁹³Ni apocalípticos ni integrados, Santiago de Chile, FCE, 1995: 13.

con que las categorías de Jameson "resultan especialmente vacías de contenido, una vez que se piensa desde Latinoamérica sobre Latinoamérica".⁹⁴

Habría que recordar, sin embargo, que el retrato que hace Jameson es de una naturaleza hiperbólica que permite rastrear no datos concretos, sino tendencias claves pero subterráneas en las sociedades contemporáneas. Vattimo ofrece un punto de partida más concreto, al afirmar que el término "postmoderno" sólo tiene sentido en cuanto se enlaza "con el hecho de que la sociedad en la que vivimos sea una sociedad de la comunicación generalizada, la sociedad de los **mass media**".⁹⁵ Es evidente, desde esta perspectiva, que América Latina participa, aunque sea de un modo parcial y periférico, en la postmodernidad. He aquí una visión -hiperbólica a lo Jameson- de Carlos Monsiváis, que se refiere específicamente al contexto mexicano:

Cablevision. Comics de superhéroes. Humor rápida y malamente traducido. Infinitud de productos que sacian, inventan y modifican necesidades. Programas de televisión cuya apoteosis semanal se nutre de la victoria del sistema de justicia norteamericana. Libros (**bestsellers**) donde la mecánica del éxito programa la imaginación y la escritura. Tecnologías refinadísimas. Videocassettes. Comunicación por satélite. Ideología de la Villa Global macluhaniana. Video-discos. Estrategias de consumo cuya implacable logística destruye toda perspectiva artesanal. "Filosofía" del vendedor más grande del mundo. Películas que han impuesto mundialmente el ritmo, la temática y el punto de vista de la industria norteamericana. Software y hardware. Agencias internacionales de noticias. Desdén ante la historia de cada nación. Homogeneización de los estilos de vida "deseables". Imposición de un lenguaje mundial. Circuito de transmisión ideológica que va de la publicidad a la pedagogía. Control de transmisión ideológica que va de la publicidad a la pedagogía. Control de la "revolución informática". Revistas que redistribuyeron la "femineidad". Reordenamiento periódico de hábitos de vida

⁹⁴Claudia Ferman, Política y posmodernidad, Miami, Iberian Studies Institute, 1993: 33.

⁹⁵La sociedad transparente: 73.

ajustables a los cambios tecnológicos.⁹⁶

Es lo que Monsiváis llama la "americanización" de la sociedad mexicana (entre otras), una "penetración cultural" que identifica los avances de las ciencias y la tecnología con la ideología capitalista, y niega el derecho de desarrollar una ideología propia. Empleando los términos de Jameson, el **collage** de Monsiváis permitiría hablar de una lógica del impacto del capitalismo tardío, mejor dicho, tal vez, del capitalismo **transnacional**, en un contexto hispanoamericano.

Ahora bien, Brunner ve en la "heterogeneidad cultural" de la visión de Monsiváis "una suerte de posmodernismo regional **avant la lettre** que, sin embargo, es plenamente constitutivo de nuestra modernidad".⁹⁷ Esta heterogeneidad cultural se refiere a un proceso doble: (i) "de segmentación y participación segmentada en ese mercado mundial de mensajes y símbolos, cuya gramática subyacente es la hegemonía norteamericana sobre el imaginario de gran parte de la humanidad"; (ii) "de participación diferencial según **códigos locales de recepción**, grupales e individuales" (217-218).

El concepto de heterogeneidad es básico, desde luego, en cualquier visión de la cultura hispanoamericana. Sin embargo, pretender hablar de un "posmodernismo regional **avant la lettre**", no sólo reincide en una confusión con el postmodernismo propiamente hispanoamericano de poetas como Ramón López Velarde, sino aumenta las confusiones ya existentes en el término norteamericano de **postmodernism**, al borrar las diferencias entre

⁹⁶"Penetración cultural y nacionalismo", en Pablo González Casanova (coord.), No intervención, autodeterminación y democracia en América Latina, México, Siglo XXI-UNAM, 1983: 75.

⁹⁷Un espejo trizado: 216.

los "códigos locales de recepción" practicados en épocas distintas.⁹⁸

Una separación de brocha gorda podría distinguir tres momentos de heterogeneidad o mestizaje cultural en América Latina: en primer lugar, los distintos mestizajes producidos por interacciones raciales/culturales entre las poblaciones indígenas, españolas y negras a partir de la Conquista; luego, a finales del siglo pasado y durante las primeras décadas del siglo XX, la inmigración masiva desde Europa, sobre todo a los países del Cono Sur; por último, la heterogeneidad cultural que proviene específicamente de los medios de comunicación de masas, en la segunda mitad del siglo XX.

Del primero de estos momentos, surgió el barroco americano, en cuya raíz eran las dos grandes síntesis: la hispano-incaica y la hispana negroide.⁹⁹

El segundo momento es la escena socio-política en la que surge tanto el modernismo como las vanguardias hispanoamericanas. El sincretismo de la poética modernista -fusión ecléctica de romanticismo, parnasianismo, simbolismo, decadentismo, etc., etc.-¹⁰⁰ tiene su paralelo en el eclecticismo temporal del autorretrato dariano, del primer poema de Cantos de vida y esperanza: "y muy siglo diez y ocho y muy antiguo, / y muy moderno; audaz,

⁹⁸La postura de Bruner es frecuente en otros teóricos. Así, el "mosaico" de diversas visiones de mundo, lenguajes, culturas y zonas conduce a Brian McHale a describir la condición latinoamericana como "intrínsecamente **postmodernist**". Afirma que sólo "unos cortos pasos" distinguen una representación realista -que necesariamente tendría que incorporar esta multiplicidad- del continente latinoamericano, de una representación **postmodernist** (Postmodernist Fiction, London, Methuen, 1987: 52). Llamar **intrínsecamente postmoderna** a América Latina es lo mismo, aquí, que llamarla -como tantas veces se ha hecho- **intrínsecamente surrealista**, e igualmente empobrecedor.

⁹⁹Véase José Lezama Lima, La expresión americana, México, FCE, 1987: 79-106.

¹⁰⁰Se ha visto arriba cómo la euforia moderna -en el sentido de Lyotard- se condensó de un modo extremadamente intenso en Hispanoamérica en las décadas de los sesenta y los setenta. El modernismo, en su día, también condensaba la experiencia literaria de medio siglo de poesía europea (fundamentalmente francesa), al fundir en su textualidad los rasgos de un abanico de movimientos literarios distintos. Véase al respecto Angel Rama, Rubén Darío y el modernismo, Barcelona, Alfadil, 1985: 42.

cosmopolita".¹⁰¹ Por otro lado, la inmigración europea tiene su retrato por excelencia en el "Canto de la Argentina":

Nietos de los conquistadores,
renovada sangre de España,
transfundida sangre de Italia,
o de Germania o de Vasconia,
o venidos de la entraña
de Francia, de la Gran Bretaña,
vida de la Policolonia,
savia de la patria presente,
de la nueva Europa que augura
más grande Argentina futura. (28)

Esta visión de una nueva Argentina, forjada por los "músculos e ideas / que enviaban los pueblos distantes" (27), muestra un metarrelato progresista palpitante en este momento del eclecticismo hispanoamericano, en el que se construía "la Babel / en donde todos se comprenden" (19).

Más tarde, en pleno furor vanguardista, Oliverio Girondo celebra el eclecticismo en el epígrafe de Veinte poemas para ser leídos en el tranvía (1922), libro inaugural del Ultraísmo argentino, al referirse a "la certidumbre reconfortante de que, en nuestra calidad de latinoamericanos, poseemos el mejor estómago del mundo, un estómago ecléctico, libérrimo, capaz de digerir, y de digerir bien, tanto unos arenques septentrionales o un kouskous oriental, como una becasina cocinada en la llama o uno de esos chorizos épicos de Castilla".¹⁰² Como en Darío, el eclecticismo latinoamericano es visto como un valor: su

¹⁰¹ Poesías completas, Buenos Aires, Timón, 1945: 137.

¹⁰² Obras completas: 47. Compárese lo dicho por Girondo en el "Manifiesto Martín Fierro": "MARTÍN FIERRO cree en la importancia del aporte intelectual de América, previo tijeretazo a todo cordón umbilical. Acentuar y generalizar, a las demás manifestaciones intelectuales, el movimiento de independencia iniciado, en el idioma por Rubén Darío, no

estómago ecléctico es el mejor del mundo, "libérrimo", y capaz de digerir **bien** las aportaciones culinarias y culturales, cada una más o menos homogénea, de todas partes del mundo.

En el tercer y actual momento de heterogeneidad cultural, lo ajeno llega a Hispanoamérica a través de los **mass media**. La descripción de Monsiváis, citada arriba, ofrece una visión particularmente apocalíptica de esta recepción de productos casi siempre norteamericanos. Monsiváis tiende a olvidar, eso sí, la importancia de las formas locales de recepción, mencionadas por Brunner, (parcialmente) desarticuladoras, a veces, de los contenidos ideológicos originales, y la importancia de todo el proceso de lo que Angel Rama llama la "transculturación". El propio Rama, en un ensayo que habla de los narradores "novísimos" del post-**boom**, ofrece otro **collage**, que puede servir como contrapeso al de Monsiváis:

Vivieron todo eso en las peculiares formas que adoptaba en cada ciudad, en cada barrio, entremezclándose con tendencias internas del medio, asociando comidas propias con botellas de coca-cola, desenvueltas ropas informales con formalismos y constrictivos complejos de la afectividad, canciones de los Beatles con la jerga idiomática urbana o aun menos, de la familia, del barrio, de la rueda de estudiantes, iracundos mensajes antiimperialistas con deslumbrada aceptación de la **mass culture**, lecturas de **beatniks** con regocijado reconocimiento de las expresiones populares, marginadas, ajenas al circuito de la cultura oficial.¹⁰³

Según esta perspectiva, la influencia de los **mass media** norteamericanos no arrasaba entre

significa, empero, que habremos de renunciar, ni mucho menos finjamos desconocer que todas las mañanas nos servimos de un dentífrico sueco, de unas toallas de Francia y de un jabón inglés" (En Jorge Schwartz, Las vanguardias latinoamericanas: Textos programáticos y críticos: 113).

¹⁰³ Novísimos narradores hispanoamericanos en Marcha 1964/1980, México, Marcha, 1981: 24.

los jóvenes. Más bien, se asimilaba de un modo particular en cada región, como "una mezcla transculturadora que no agostó, ni pervertió, las tradiciones propias que ya tenían varios siglos" (24).

Desde una posición análoga a la de Rama, George Yúdice, en un artículo titulado "¿Puede hablarse de postmodernidad en América Latina?", contesta que sí, siempre que se entiende por postmodernidad las respuestas y propuestas estético-ideológicas locales (étnicas, religiosas, etc.) frente y dentro de la transnacionalización capitalista. Así, de un modo paradójico, "la 'condición postmoderna' revela la inviabilidad de sostener teorías totalizadoras acerca de la praxis humana. De ahí, pues, que no se puede hablar de **una** modernidad (Habermas) ni de **una** lógica (Jameson) o condición (Lyotard) postmoderna".¹⁰⁴ Efectivamente, cualquier acercamiento al tema de lo postmoderno en Hispanoamérica tiene que hacer hincapié en esas otras lógicas y condiciones locales del continente.

¹⁰⁴Revista de Crítica Literaria Latinoamericana XV:29 (1989): 105-106.

(V) LA "POSTMODERNIZACION" DE LA NUEVA NARRATIVA LATINOAMERICANA

En un artículo de 1989, Carlos Rincón hace un recorrido del papel que ha desempeñado la narrativa hispanoamericana en las teorías norteamericanas y europeas sobre la postmodernidad literaria, o el **postmodernism**, como suele ser llamada. Así, Douwe Fokkema incluye en "el núcleo duro del **Postmodernism**" a Borges, Cortázar y García Márquez;¹⁰⁵ John Barth considera Cien años de soledad un texto postmoderno ejemplar (73); Hanns-Josef Ortheil ve en Rayuela un "ejemplo central" de la literatura postmoderna -"en casi ninguna otra obra del **postmoderne** se pueden descubrir tan exactamente los componentes de la nueva época literaria"- (79); y Brian McHale habla de Terra Nostra como "uno de los textos paradigmáticos de la escritura postmoderna" y "una antología de temas y esquemas **postmodernist**" (ibid.).¹⁰⁶

Borges, ¿fundador de lo postmoderno?

Aun más que los escritores del **boom**, la importancia de Borges en las teorías postmodernas es enorme. Rincón recuerda que Barth, en su ensayo de 1967, "The Literature of Exhaustion" -considerado el primer "manifiesto" del **postmodernism**-, tuvo a Borges como su modelo de una literatura cuyas formas y estilos estaban agotadas (66). Gerald Graff, por su parte, distingue entre lo postmoderno celebratorio (del tipo Susan Sontag) y lo postmoderno autorreflexivo, cuyo representante principal sería Borges. Asimismo, Charles Russell separa una vertiente autorreflexiva (con Borges como "la cabeza rectora") de otra

¹⁰⁵"Modernidad periférica y el desafío de lo postmoderno", Revista de Crítica Literaria Latinoamericana XV:29 (1989): 61.

¹⁰⁶Se podría agregar la importancia de Cortázar, Fuentes, Vargas Llosa, Carpentier, Roa Bastos, etc., en la "poética del **postmodernism**" de Linda Hutcheon.

vertiente epistemológica (67). Douwe Fokkema va más lejos, al afirmar: "el **postmodernism** es el primer código literario originado en América y que influye sobre la literatura europea, con la posibilidad de que aquel escritor que más ha contribuido que ningún otro a la invención y aceptación del nuevo código es Jorge Luis Borges" (61). Lo mismo dice Hans Robert Jauss, para quien Borges es el "fundador" de la literatura postmoderna (76).

Jürgen Becker, en su ensayo "JAUSS y BORGES: Sobre las relaciones entre la estética de la recepción y el postmodernismo", señala un cambio en las opiniones de Jauss, quien en 1983 llamó lo postmoderno un "fantasma", por carecer de un fundador, pero posteriormente encontró en Borges a esa figura. "Pierre Ménard, autor del Quijote" era, según dijo Jauss en 1987, la demostración "de que entre la teoría de la recepción por un lado (...) y la praxis de la estética postmoderna al otro lado, existen de hecho importantes analogías".¹⁰⁷

Aparte de la conexión con la teoría de la recepción, huelga recordar que los "postestructuralistas" franceses adoptaron a Borges como una figura determinante en su desafío a las normas del estructuralismo. Las palabras y las cosas de Michel Foucault es explícito al respecto, desde la primera frase: "Este libro nació de un texto de Borges."¹⁰⁸ De la risa que sacude, al leerlo, todo lo familiar al pensamiento -al nuestro: al que tiene nuestra edad y nuestra geografía-, trastornando todas las superficies ordenadas y todos los planos que ajustan la abundancia de seres, provocando una larga vacilación e inquietud en nuestra práctica milenaria de lo Mismo y lo Otro" (1)¹⁰⁹ El parentesco postmoderno-

¹⁰⁷Nuevo Texto Crítico 6 (1990): 151.

¹⁰⁸Se refiere al pasaje sobre la enciclopedia china en el cuento de Borges "El idioma analítico de John Wilkins".

¹⁰⁹Para otra apropiación postestructuralista de Borges, véanse las referencias a "La lotería en Babilonia" en La seducción de Jean Baudrillard (Madrid, Cátedra, 1989: 141-147).

postestructuralista, que no es una identidad, como han pensado algunos,¹¹⁰ fortalece la imagen de Borges como fundador o figura central de la postmodernidad.

En Hispanoamérica, se ha heredado esta visión del papel fundador de Borges. De ahí la declaración lapidaria de Alfonso de Toro, en su artículo "Postmodernidad y Latinoamérica": "J.L. Borges inaugura con Ficciones (1939-1944) la postmodernidad, no solamente en Latinoamérica, sino en general". Esto no es una contradicción, afirma de Toro, a pesar del desajuste en cuanto a las fechas, porque la escritura de Borges "se encontraba ya en el último tercio del siglo XX".¹¹¹

Creo que estas ideas merecen, por lo reiteradas, y también por la sombra que arrojan sobre el campo de los estudios de la postmodernidad en Hispanoamérica, un comentario que procuraré no alargar más de la cuenta. El acto de leer es siempre una fusión, como diría Jauss, de los horizontes de expectativas del texto y del lector. Ahora bien, esto significa que el lector, si elige ignorar o evitar indagaciones acerca del contexto específico en el cual se escribió cierto texto -y, por consiguiente, su horizonte de expectativas-, puede pasarlo por alto sin mayores problemas. Al funcionar así, descontextualizando al máximo, o sea, negándose al esfuerzo de la contextualización, se pueden descubrir postmodernos *avant la lettre* a granel, como algunos han hecho con Montaigne, Pessoa y Joyce.¹¹²

Ahora bien, hay varios contextos que me parecen significativos para **despostmodernizar** a Borges:

¹¹⁰Para Andreas Huyssen, por ejemplo, el postestructuralismo es "un discurso de y sobre el **modernism**" ("Guía del posmodernismo": 298).

¹¹¹Revista Iberoamericana 155-156 (1991): 455.

¹¹²Según Umberto Eco: "Desgraciadamente, 'posmoderno' es un término que sirve para cualquier cosa. Tengo la impresión de que hoy se aplica a todo lo que le gusta a quien lo utiliza" (Apostillas: 71). Desgraciadamente, el propio Eco no duda en llamar postmodernos a Sterne, Rabelais y Borges (75).

- (i) "Pierre Ménard, autor del Quijote", el texto central, quizá, en la "postmodernización" de Borges, está firmado en Nimes. Ahora bien, es el texto de un **argentino**, firmado en **Francia**, y cuyo protagonista es un **francés**. Habría que señalar, de inmediato, que la repetición y la originalidad en la literatura son conceptos con connotaciones muy distintas en Francia -cuna de las 'novedades' modernas-, y en la Argentina, un país **eclectico, híbrido**, como ninguno, "la Babel / donde todos se entienden", en palabras de Darío. Afirma Néstor García Canclini:

Literatura autónoma e innovadora, pero a la vez capaz de admitir sus dependencias, la de Borges incorporó a los textos las citas y las traducciones como constancias de que escribir, sobre todo en países periféricos, es ocupar un espacio ya habitado. (...) Es propio de un escritor dependiente, formado en la convicción de que la gran literatura está en otros países, la ansiedad por conocer -además de la suya- tantas otras; sólo un escritor que cree que todo ya fue escrito consagra su obra a reflexionar sobre citas ajenas, sobre la lectura, la traducción y el plagio ...¹¹³

¿Desde dónde, y desde qué perspectiva se lee, entonces, el cuento de Pierre Ménard? Lo que puede parecer, desde la perspectiva europea, una puesta en tela de juicio de conceptos centrales de la modernidad, como el sujeto autónomo, el escritor original, etc., tiende a ser, desde una perspectiva hispanoamericana, más bien una indagación en lo que es, y siempre fue, la literatura hispanoamericana: una recontextualización y reescritura de textos ajenos.

- (ii) "Pierre Ménard, autor del Quijote" se escribió antes de la llegada del "capitalismo tardío" y de la "sociedad postindustrial" en cualquier lugar del mundo. Difícilmente, entonces -si se siguen las ideas de Jameson sobre la "lógica cultural" de estas sociedades-, podría caber el cuento de Borges en una 'categoría' postmoderna. Sin embargo,

¹¹³Culturas híbridas, México, Grijalbo, 1989: 105.

sí es cierto que el interés del argentino en lo que se consideraba "cultura de masas" -la novela policiaca, la novela fantástica- lo acerca no tanto a la sensibilidad postmoderna, que surgiría décadas después, sino más, tal vez, a la línea de pensamiento del celebrado ensayo de Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", con su defensa de un arte "post-aurático". El ensayo de Benjamin ha envejecido más, se dirá, con su burda oposición entre la estetización fascista de la vida política y la politización marxista de la estética.¹¹⁴ No obstante, tanto este texto como el cuento de Borges, escritos ambos a finales de los años treinta, responden a un contexto social de reproductibilidad técnica a gran escala, y son precoces en la apreciación de sus eventuales alcances en la sociedad.¹¹⁵

- (iii) Para Adorno, Auschwitz sellaba el fin del arte, y para Lyotard, era el nombre paradigmático del fracaso de la modernidad. Ihab Hassan, por su parte, sugiere que "a veces podríamos imaginar con tristeza que **postmodernism** empezó 'en, o alrededor de Septiembre de 1939'".¹¹⁶ El juego de las fechas suele ser bastante fútil, pero me parece significativo que Borges firma "Pierre Ménard" en el año 1939, mientras que el protagonista del cuento empezó su Quijote en 1918: "El método inicial que imaginó era relativamente sencillo. Conocer bien el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros o contra el turco,

¹¹⁴Walter Benjamin, Discursos interrumpidos I, Madrid, Taurus, 1989: 15-57.

¹¹⁵"For most adherents of the postmodernist hypothesis, Benjamin's argument predicts the movement from a modernist epoch (now seen as thoroughly committed to safeguarding the idea of the aura of the work of art) to a postmodernist epoch" (Steven Connor, Postmodernist Culture, Oxford, Basil Blackwell, 1989: 174). En el ámbito de la literatura rioplatense, recuérdese la importancia de la reproducción técnica en la novela La invención de Morel (1940), del gran amigo y colaborador de Borges, Adolfo Bioy Casares.

¹¹⁶The Dismemberment of Orpheus: 264. Hassan recuerda un conocido comentario de Virginia Woolf sobre un supuesto cambio en la naturaleza humana "in or about December, 1910".

olvidar la historia de Europa entre los años de 1602 y de 1918, **ser** Miguel de Cervantes".¹¹⁷ Sin saberlo quizás, el cuento se enmarca explícitamente en el período de entreguerras.

Hay una doble simetría en esto. En primer lugar, parecería que lo que Auschwitz fue para Lyotard, lo fueron las trincheras de la Gran Guerra para Borges: preludio de una decadencia spengleriana del Occidente, para éste, y de una decadencia de la **modernidad** (occidental), para el francés; en cuanto al arte, las vanguardias -brutalmente descalificadas por Borges después de sus coqueteos ultraístas- eran tan vacuas para él como lo eran las neo-vanguardias después de la Segunda Guerra para la Escuela de Frankfurt. En fin: Borges adoptó una ideología incrédula, pero al hacerlo, se apartó -o se abstuvo- del espíritu fuertemente (re)ideologizado de los años treinta, y no supo otorgar importancia al momento más violentamente innovador de la producción literaria moderna, que dio paso a las obras maestras de las vanguardias históricas: entre ellas, algunos de los libros más grandes de la poesía hispanoamericana: Altazor, Espantapájaros, Residencia en la tierra, y Poemas humanos. Esta obra póstuma de Vallejo se publicó en 1939, y puso un fin simbólico a la ebullición literaria e ideológica de los años de entreguerras. Habría que recordar que la postmodernidad presupone, y surge en primer lugar como una reacción y rechazo a los grandes éxitos y fracasos de esta ebullición de las ideas y la literatura moderna, mientras que para Borges éstas eran niñerías sin el más mínimo interés.

- (iv) Por último, el aspecto fundacional y la importancia de la (búsqueda) metafísica en Borges cuadran mal, creo, con el arte **antifundacional** y **postmetafísico** de los

¹¹⁷Jorge Luis Borges, Ficciones, Barcelona, Círculo de Lectores, 1972: 37-46.

postmodernos.¹¹⁸

Todo esto me hace pensar que la "postmodernización" de Borges depende de una descontextualización de su obra, lícita desde ciertas perspectivas, pero contraproduktiva cuando se trata de examinar el concepto de la postmodernidad desde Hispanoamérica. Prefiero pensar, con Barth, que Borges "es un moderno **dernier cri**" más o menos "ejemplar".¹¹⁹ Creo, además, que viene al caso -para apoyar lo dicho- transcribir un texto breve y poco conocido de Nicanor Parra, el poeta hispanoamericano postmoderno por excelencia (según el planteamiento de este estudio):

QUEDATE CON TU BORGES

él te ofrece el recuerdo de una rosa amarilla
vista al anochecer
años antes que tú nacieras
interesante puchas qué interesante
en cambio yo no te prometo nada
ni dinero ni sexo ni poesía
un yogurt es lo + que podría ofrecerte.

Iván Carrasco usa este texto como un paradigma de la estructura antipoética, y formula una serie de oposiciones: el hablante excepcional de los "Two English Poems" de Borges (culto, habla en inglés) contrastado con el de Parra (hombre basto, se autodegrada, habla en el español de Chile); la mujer individualizada y especial de Borges con la mujer indeterminada y corriente de Parra; y la autonomía del poema de Borges, con la dependencia textual del de

¹¹⁸"El sentido final de la prosa de Borges -sin la cual no habría, simplemente, moderna novela hispanoamericana- es atestiguar, primero, que Latinoamérica carece de lenguaje y, por ende, que debe constituirlo" (Fuentes, La nueva novela hispanoamericana: 26); "la experiencia postmoderna del arte (...) se manifiesta como el modo de darse el arte en la época del fin de la metafísica" (Vattimo, El fin de la modernidad: 97).

¹¹⁹"La literatura postmoderna": 34.

Parra, etc.¹²⁰ Es decir: el poema de Parra asume su contextualización en la sociedad consumista, rehuye los grandes relatos del amor y de la poesía, y profesa un desinterés por la visión de Borges, uno de otros tantos "padres" modernos.

La postmodernización del boom¹²¹

Como se vio arriba, no sólo Borges sino también los narradores del llamado **boom** han sido incorporados dentro del "canon" de la literatura postmoderna.¹²² Como en el caso de Borges, esta incorporación sólo es posible mediante una descontextualización violenta. Es curioso ver, por ejemplo, que Linda Hutcheon pueda afirmar tranquilamente que el **postmodernism** no es un fenómeno cultural internacional, sino característico sólo de Europa

¹²⁰Iván Carrasco, Nicanor Parra: La escritura antipoética, Santiago, Universitaria, 1990: 38, 45-46.

¹²¹Uso el término **boom** por conveniencia, sin ignorar las polémicas que suele suscitar.

¹²²Esta postmodernización del **boom** no se limita a la teoría norteamericana y europea. Entre la crítica hispanoamericana, Alfonso de Toro -después de destacar la figura fundadora de Borges- incluye en su borrador postmoderno Rayuela, El recurso del método, El otoño del patriarca, Terra Nostra y La guerra del fin del mundo (461-467). Por su parte, Julio Ortega habla de una "postmodernidad más crítica, hecha de nuevas urgencias estéticas y emergencias sociales", en novelas como Pedro Páramo, Rayuela, Los ríos profundos, Cien años de soledad, Tres tristes tigres, Terra Nostra y Paradiso ("El postmodernismo en América Latina": 420). Por último, Mario Valdés ve en el **postmodernism** hispánico "una voz de liderazgo", señalando el "genio" de Rulfo, Fuentes, Cortázar, García Márquez, Sábato, Carpentier, Roa Bastos, Sarduy, Puig y Vargas Llosa ("The Invention of Reality: Hispanic Postmodernism", Revista Canadiense de Estudios Hispánicos XVIII:3 (1994): 465). Valdés ve en La muerte de Artemio Cruz el comienzo de la ruptura **postmodernist**, y afirma que la crítica hispanoamericana estuvo incapaz de percibir tal ruptura: "In 1955 an impoverished literary criticism of Latin American letters, too long accustomed to its marginalization, did not have the critical depth to recognize that this was the end of modernism. Instead Latin American literary criticism has been plagued by an intellectual poverty of such banality that labels such as 'boom literature' or 'magic realism' have been used to characterize these works. Carlos Fuentes was part of a revolution (...). The postmodern deluge of questions and questioning had been released on an unsuspecting world" (461). Habría que señalar que esta descontextualización de los términos **modernism** y **postmodernism**, puede resultar igualmente, si no todavía más, banal.

y de las dos Américas,¹²³ y en consecuencia aludir a Cien años de soledad como parte de la literatura occidental canónica y central, por contraposición a una novela **ex-céntrica** como Los hijos de la medianoche de Salmán Rushdie.¹²⁴ La moraleja es brutal: la narrativa del **Boom** no tiene, para Hutcheon, ninguna especificidad ex-céntrica dentro de la literatura occidental.

En las siguientes páginas, procuraré señalar por qué, desde una perspectiva hispanoamericana, los escritores del **boom** no pueden ser considerados postmodernos, (i) porque su literatura es notoriamente consciente de su papel fundacional y revolucionario en la búsqueda de un lenguaje propiamente hispanoamericano - una búsqueda llena de connotaciones de los grandes relatos de Lyotard; (ii) porque el **boom** se relaciona de un modo vacilante con los medios de comunicación masiva (a lo Jameson), y de ninguna manera encarna su "lógica"; y (iii) porque si la literatura postmoderna empieza siendo una reacción de rebeldía contra la literatura moderna consagrada e institucionalizada, esa literatura simplemente no existía, en la narrativa hispanoamericana, cuando surgió el **boom**.

Las pretensiones totalizadoras del boom

Los grandes relatos están a flor de texto entre los escritores del **boom**. Por un lado, su apoyo público a la Revolución en Cuba fue unánime: "si en algo tuvo unidad casi completa el **boom**", escribe José Donoso, "fue en la fe en la causa de la revolución cubana".¹²⁵ Sin embargo, esta fe no se tradujo en una literatura directamente al servicio de la revolución -al estilo del realismo socialista-, sino fue canalizada en la búsqueda paralela de una forma

¹²³A Poetics of Postmodernism: 4.

¹²⁴A Politics of Postmodernism: 65.

¹²⁵Historia personal del "Boom", Barcelona, Anagrama, 1972: 58.

literaria revolucionaria, y en la pretendida creación, por primera vez, de un lenguaje y una identidad auténticamente hispanoamericanos. Así lo veía Fuentes: "la nueva novela hispanoamericana se presenta como una nueva fundación del lenguaje contra los prolongamientos calcificados de nuestra falsa y feudal fundación de origen y su lenguaje igualmente falso y anacrónico".¹²⁶ O, en otras palabras del mismo libro:

Nuestro verdadero lenguaje (...) está en proceso de descubrirse y de crearse y, en el acto mismo de su descubrimiento y creación, pone en jaque, revolucionariamente, toda una estructura económica, política y social desde América Latina, para América Latina, ser testigo de América Latina en la acción o en el lenguaje significa ya, significará cada vez más, un hecho revolucionario. Nuestras sociedades no quieren testigos. No quieren críticos. Y cada escritor, como cada revolucionario, es de algún modo eso: un hombre que ve, escucha, imagina y dice: un hombre que niega que vivimos en el mejor de los mundos. (94-95)¹²⁷

Toda esta discusión acerca de un lenguaje nuevo y fundacional, del acto revolucionario de escribir, se basa en un pensamiento plenamente moderno, según los postulados de Lyotard,¹²⁸ directamente opuesto al espíritu que guía a los teóricos de la postmodernidad

¹²⁶La nueva novela hispanoamericana, México, Joaquín Mortiz, 1972: 31.

¹²⁷Compárese lo dicho por Cortázar en su respuesta al conocido ataque de Oscar Collazos: "la novela revolucionaria no es solamente la que tiene un 'contenido' revolucionario sino la que procura revolucionar la novela misma, la forma novela"; y unas páginas después: "uno de los más agudos problemas latinoamericanos es que estamos necesitando más que nunca los Che Guevara del lenguaje, **los revolucionarios de la literatura más que los literatos de la revolución**" (Collazos, Cortázar y Vargas Llosa, Literatura en la revolución y revolución en la literatura, México, Siglo XXI, 1971: 73, 76).

¹²⁸Para Néstor García Canclini, la visión del artista como fundador de un nuevo lenguaje es un aspecto moderno ya obsoleto: "el otro intento moderno de refundar la historia fue la subjetividad del autor. Hoy pensamos que la exaltación narcisista del pintor o el cineasta que quieren hacer de su gestualidad el acto fundador del mundo es la parodia pseudolaica de Dios. No creemos al artista que quiere erigirse en gramático ilustre, dispuesto a legislar la nueva sintaxis del mundo" (Culturas híbridas: 87).

que incorporan las novelas del **boom**. Linda Hutcheon, por ejemplo, resalta la ausencia de la dialéctica en la novela postmoderna, señalando su renuncia a la búsqueda de unificar y ordenar sus contradicciones, su negación de ofrecer respuestas: "Como sugiere el nombre 'metaficción historiográfica', la literatura postmoderna permanece básicamente contradictoria: ofrece sólo preguntas, nunca respuestas finales".¹²⁹ Es claro, en cambio, que los novelistas del **boom**, que ella quiere incorporar como protagonistas ejemplares de su teoría, hacían todo lo posible no sólo para preguntar, sino también para responder, y para "superar" tantas contradicciones aparentes.

La perspectiva crítica y rebelde de escritores más jóvenes tal vez sea la mejor forma de desenmascarar las pretensiones más o menos metafísicas del **boom**:

Lo que en Cortázar es una dramática y regocijada **búsqueda de la trascendencia** valiéndose de la ironía y la simultánea deslectura del texto en la lectura, es en los más jóvenes una desproblematizada asunción de la humilde cotidianidad como fuente autoabastecedora de vida e inspiración (...) No se nos ocurriría nunca, por ejemplo, la **absolutización de un sistema alegórico** donde el grotesco degrada la realidad, como en Donoso, ni la **iluminación de la historia en la hipérbole mítica** de García Márquez, ni la **refundación literaria** de América Latina como en el "realismo mágico" de Carpentier. Por el contrario, donde ellos se distancian **abarcadores**, nosotros nos acercamos a la cotidianidad con la obsesión de un miope.¹³⁰

Skármeta apunta aquí a las pretensiones abarcadoras, universalizadoras y totalizadoras: los metarrelatos que subyacen la narrativa del **boom**.

¹²⁹ A Poetics of Postmodernism: 42.

¹³⁰ Antonio Skármeta, "Al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano", en Angel Rama, coord., Más allá del boom, México, Marcha, 1981: 273.

El novelista del boom como héroe

Los grandes relatos modernos se encarnaron en una retahíla de héroes, de **grandes narradores**: (Churchill y Stalin, pero también Castro, Allende y hasta Pinochet -¿qué líder postmoderno podría llamarse **Fidel**, **Salvador** o **Augusto**?-; Víctor Hugo y T.S.Eliot, pero también Pablo Neruda). Los novelistas del **boom** también asumieron y proyectaron una visión privilegiada y mitificada del escritor, como ser especial y creador de obras fundacionales y monumentales. Por eso, Cortázar podía hablar de los "Che Guevaras del lenguaje, los revolucionarios de la literatura", en referencia más o menos explícita a los escritores del **boom**. Un comentario bastante gracioso (desde nuestra perspectiva desideologizada de los años noventa) de Oscar Collazos, de los años 60, muestra el endiosamiento doble, del político y del narrador, al criticar la soberbia (cuasi-divina) de Vargas Llosa, por haberse atrevido a cuestionar a Fidel Castro:

Cuando cito el riesgo de endiosamiento o soberbia producido por un pensamiento, por un **intelectual** que se mueve en esquemas ideológicos (...), no puedo dejar de pensar en el gran novelista Mario Vargas Llosa dándole lecciones de política internacional y sensatez -desde una tribuna reaccionaria- a Fidel Castro, cuando la ocupación o "invasión" a Checoslovaquia.¹³¹

Vargas Llosa respondió -con razón- que la convicción de Collazos de la "infalibilidad política" de Castro también era "un acto de fe religiosa": un endiosamiento puro y duro (88).

La misión fundacional del **boom** y el "heroísmo" del autor, se dejan ver también al nivel de los personajes. Jean Franco ha observado como muchas novelas hispanoamericanas de fines de los cincuenta y principios de los sesenta, como El astillero de Onetti, La casa

¹³¹Collazos et al., Literatura en la revolución: 102.

verde de Vargas Llosa, Los pasos perdidos de Carpentier, Cien años de soledad de García Márquez, La muerte de Artemio Cruz de Fuentes, e incluso partes de Rayuela, situaron al individuo como inventor o fundador al margen de la sociedad e incluso totalmente fuera de ella. Funciona así como "una alegoría del 'autor' duplicado en el personaje fundador que aparece sin precedentes y muchas veces operando al margen del sistema de cambio, jerarquía y poder que condenó a los países latinoamericanos al anacronismo y al estado de dependencia".¹³²

El boom y la cultura de masas

En su estudio de la compleja relación de los escritores del **boom** con la cultura masiva, Franco concluye que la intertextualidad entre la literatura consagrada y la cultura de masas en textos como Cambio de piel de Carlos Fuentes, La tía Julia y el escribidor de Vargas Llosa y Fantomas contra los vampiros multinacionales de Cortázar, muestra una disparidad irresoluble y dañina entre el concepto tradicional de autor como individuo creador y la poca importancia otorgada al autor en la cultura de masas, caracterizada ésta por la repetición, lo formulario y la rigidez de las convenciones (113). Tanto para Vargas Llosa como para Fuentes, "la transición a la aldea global tiene terribles atracciones (un público enorme e internacional) y terribles peligros que la novela alegórica difícilmente puede abarcar. Implica sobretodo la muerte del autor y por lo tanto de la figura generadora de la novelística de los años sesenta". Afirma Franco que ni Cortázar logra "superar la vieja separación entre alta cultura y cultura popular" (129): esa división jerárquica que desaparece, como se ha visto, en la literatura postmoderna.

¹³²Jean Franco, "Memoria, narración y repetición: La narrativa hispanoamericana en la época de la cultura de masas", en Angel Rama, coord., Más allá del boom, México, Marcha, 1981: 116.

El parricidio en el boom

En términos de John Barth, la novela postmoderna representa una especie de síntesis entre la novela realista e histórica pre-moderna y la disyunción, la autorreflexión y el irracionalismo de la novela moderna. "Mi autor postmoderno ideal," dice Barth, "ni repudia meramente ni meramente imita a sus padres modernos del siglo XX, ni a sus abuelos premodernos del XIX".¹³³ ¿Pero quiénes eran los "padres" de los novelistas del **boom**? La tradición narrativa en Hispanoamérica que acompañó, cronológicamente, las obras de Joyce, Faulkner, Woolf y Lawrence, era la de criollistas y costumbristas como José Eustasio Rivera, Ricardo Güiraldes y Rómulo Gallegos, seguidores -geniales o no- de códigos patentemente "premodernos".¹³⁴ Donoso se refiere, justamente, a la "sensibilidad huérfana" de los novelistas del **boom**, lectores ávidos de la literatura moderna norteamericana, francesa, inglesa e italiana, pero indiferentes hacia su propia herencia literaria (23).¹³⁵ Y precisamente porque carecían de una tradición moderna consagrada -contra la cual pudieran rebelar o reaccionar-, es difícil ver qué sentido tiene hablar de los autores del **boom** como novelistas postmodernos, como hacen tantos teóricos norteamericanos y europeos. Al contrario, son precisamente ellos los que establecen y consagran la novela moderna en su continente.

Del mismo modo, los escritores postmodernos en Hispanoamérica son los que rompen con el **boom**: los novísimos, o los del "post-boom". Donoso ya señala en su Historia personal del "boom" que "la nueva generación encuentra que la novela de los años sesenta es

¹³³"La literatura postmoderna": 33.

¹³⁴Los pocos narradores que se libraron de estos cánones (Borges, Onetti, Carpentier) permanecían prácticamente desconocidos antes del éxito del **boom**.

¹³⁵Donoso y los otros escritores chilenos de su época ignoraron o pasaron por alto a los auténticos fundadores de la narrativa en su país - Juan Emar, en Milín 1934 y Ayer, y María Luisa Bombal, en La última niebla y La amortajada.

excesivamente literaria, y se dedica, como todas las vanguardias, a hacer una 'anti-literatura', una 'anti-novela'" (124).¹³⁶ Como ocurre siempre en las rupturas literarias, la generación joven, los "efebos" que sufren la "angustia de la influencia" de sus mayores, **misread**, malleen a esos mayores para despejar un espacio creativo para sí mismos. Desde luego, esta ruptura se manifiesta de modo distinto, y en contra de "padres" distintos, según el contexto literario local.¹³⁷

La postmodernidad del "post-boom"

La ruptura de los "novísimos" o los narradores del "post-boom" es postmoderna no sólo porque rompe con una literatura moderna ya propiamente establecida, sino porque responde a las particularidades contextuales de una ideología cercana a la pérdida de fe en los grandes relatos de Lyotard, y también porque incorpora -y constituye- la lógica cultural de los **mass media**.¹³⁸

¹³⁶Para algunos teóricos, la obra de Donoso es curiosa porque **escenifica** la dinámica de la quiebra moderna-postmoderna. En este sentido, Gutiérrez Mouat opina que El jardín de al lado es "un texto-bisagra entre la estética moderna y la posmoderna", al dramatizar la contradicción entre el autor moderno (con su búsqueda heroica y trascendental) y el "superestrella" moderno ("Autoridad moderna y posmoderna en la narrativa hispanoamericana", Nuevo Texto Crítico 6 (1990): 122-123). Véase también el estudio, bastante irregular, de Norma Mazzei, Postmodernidad y narrativa latinoamericana (1990).

¹³⁷Me parece útil, en este sentido, el punto de partida de Alvaro Pineda Botero, que pretende señalar "las tendencias posgarciamarquianas, cada vez más alejadas de las concepciones míticas y más acordes con lo que se ha denominado la posmodernidad" (Del mito a la posmodernidad, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1990: 11). En otros contextos, seguramente, habría que buscar tendencias postfuentianas, postvargasllosianas, o postcortazarianas.

¹³⁸Prefiero el término "post-boom" porque el prefijo permite establecer la relación con las diversas corrientes de lo postmoderno. El término ha sido empleado por Juan Manuel Marcos en su libro De García Márquez al postboom (Madrid, Orígenes, 1986). Según Marcos, los autores nuevos, "desmantelando la tradición borgiana, socavando el narcisismo pequeño burgués, parodiando el discurso establecido, carnavalizando la palabra hegemónica (...), se encuentran hoy a la vanguardia de lo que provisionalmente se podía llamar el

La nueva narrativa era fundacional, revolucionaria y totalizadora. La narrativa del post-boom, en cambio, "es vocacionalmente antipretenciosa, programáticamente anticultural, sensible a lo banal, y más que reordenadora del mundo en un sistema estético congruente de amplia perspectiva, es simplemente presentadora de él", según Skármeta.¹³⁹ Esta mera presentación del mundo implica una vuelta al realismo -un **infrarrealismo**-, pero una vuelta plural: "el realismo vuelve a ganar la batalla, aunque sin quedar circunscrito como antes a los asuntos vistos a distancia, sino a la misma expresión literaria en que el narrador se sumerge".¹⁴⁰ El narrador adopta el mismo lenguaje coloquial de sus personajes, y pierde su fría omnisciencia y capacidad abarcadora. En un libro como La guaracha del Macho Camacho de Luis Rafael Sánchez, por ejemplo, el narrador se deja seducir, al igual de sus distintos personajes, por los ritmos musicales, las repeticiones y los juegos verbales de la canción popular.

Los novelistas del **boom**, espectadores solitarios agobiados por el desorden del mundo que los rodea, emprendieron un esfuerzo heroico por construir su propio orden literario;¹⁴¹ los del postboom, en cambio, aceptan el desorden y participan en el mundo no como héroes, sino como hombres comunes. Son anti-autoritarios, rebeldes -a diferencia de la búsqueda revolucionaria o revoltosa de sus padres modernos, sujetos todavía al balanceo, al efecto de

'postboom'" (11). Desde la perspectiva de hoy, diez años más tarde, es difícil pensar que existe tal "vanguardia" en el sentido estricto de la palabra.

¹³⁹"Al fin y al cabo...": 274.

¹⁴⁰Angel Rama, Novísimos narradores hispanoamericanos en Marcha 1964/1980: 28.

¹⁴¹En palabras de Carlos Fuentes: "Nuestras obras deben ser de desorden: es decir, de un orden posible, contrario al actual" (La nueva novela: 32).

yo-yo o péndulo entre un poder al otro¹⁴²-, y en palabras de Rama, "franco-tiradores contra todos los poderes" (38).

Los escritores del postboom se dan plena cuenta de las limitaciones de su perspectiva. Es por eso que su impugnación de los poderes, de los grandes relatos institucionalizados, no conduce a la creación de nuevos proyectos totalizadores. Su actitud contestataria proviene de una cultura específica, local, y frecuentemente marginal, "cuya visión del mundo, lengua y formas de comportamiento han manejado con soltura, sin necesidad de explicarlas o defenderlas, volviéndolas protagónicas de la literatura" (23).

Esta actitud postmoderna se deja ver en los personajes del post-boom: anti-héroes como el protagonista de La vida exagerada de Martín Romaña (1981), quien acepta su aburguesamiento y la inevitabilidad de su participación en el mundo 'real', en vez de fabricar castillos revolucionarios en el aire como tantos de sus compatriotas. Lo mismo ocurre en el ámbito chileno, incluso en novelas claramente políticas como La insurrección (1982) y Ardiente paciencia (1985) de Skármeta. En palabras de Gutiérrez Mouat, "las figuras literarias en las novelas de Skármeta (el poeta-guerrillero en La insurrección; Neruda en Ardiente paciencia) se sitúan en el mismo nivel que el receptor popular".¹⁴³ Novelas chilenas más recientes como La desesperanza de José Donoso (1986), El anfitrión de Jorge Edwards (1987), Santiago cero de Carlos Franz (1989), y La ciudad anterior de Gonzalo Contreras (1991) ahondan en la idea del protagonista como anti-héroe o, simplemente, como

¹⁴²"El ejemplo clásico de **revolución** es todavía la Revolución francesa y no sé si sea lícito aplicar esta palabra a los cambios sociales que han ocurrido en Rusia, China y otras partes, por más profundos y decisivos que hayan sido. Uso la palabra **revuelta** para designar los levantamientos y movimientos de liberación nacional del Tercer Mundo y de América Latina (...), y **rebelión** para los movimientos de protesta de las minorías raciales, liberación femenina, estudiantes y otros grupos en las sociedades industriales o en los sectores modernos de las naciones subdesarrolladas" (Los hijos del limo: 216-217).

¹⁴³"Autoridad moderna": 126.

hombre corriente: el cantante vanidoso y ya pasado de modo en el libro de Donoso, el hombre gris celebrado como el posible salvador de Chile en el de Edwards, el traidor de Franz, y el vendedor de armas de Contreras.

El derrumbe de los metarrelatos cede lugar a multitudes de pequeños relatos, locales, provisorios y sin pretensiones universalizadoras. En términos literarios, la destrucción del canon **central** implica un darse la voz, y un aceptarse la voz, a sujetos anteriormente ex-céntricos. En este sentido, se podría decir que novelas de mujeres chilenas como La casa de los espíritus de Isabel Allende, Por la patria de Diamela Eltit y Maldita yo entre las mujeres de Mercedes Valdivieso, responden y se consagran dentro del campo literario chileno gracias a las posibilidades abiertas por la postmodernidad.¹⁴⁴ Es notable que en cada uno de estos libros hay un intertexto más bien explícito -respectivamente, Cien años de soledad, Cobra de Sarduy, y los textos históricos de Benjamín Vicuña Mackenna y Joaquín Edwards Bello-, y se elabora en ellos una desarticulación del discurso masculino, y una posterior reconstrucción desde una perspectiva de mujer.

Algunos han visto la novela testimonial latinoamericana, con su puesta en escena de un discurso local, como una especie de literatura postmoderna. En palabras de Neil Larsen:

La reciente proliferación en Latinoamérica de las así llamadas narrativas 'testimoniales' como la de Rigoberto Menchú, así como también los textos ficcionales y cuasi-ficcionales que adoptan la perspectiva del marginal (véase, **inter alia**, las obras de Elena Poniatowska, Eduardo Galeano y Manlio Argueta) ofrecen alguna evidencia de postmodernidad en tanto ellos buscan

¹⁴⁴Linda Hutcheon examina este tema en su capítulo "Decentering the Postmodern: the Ex-centric", de A Poetics of Postmodernism (57-73). Destaca los procedimientos postmodernos (deconstrucción, parodia) empleados por los "ex-céntricos", pero contrapone, en cambio, la actitud más abiertamente política, hasta revolucionaria, de la escritura feminista y/o negra, etc., al cuestionamiento sin repuestas definitivas de lo postmoderno.

"dar la voz" a la alteridad.¹⁴⁵

Habría que recordar, sin embargo, que muchas veces los discursos locales y testimoniales están imbuidos de intenciones universalizadoras, y también que hay compiladores (¿Galeano en Memorias de fuego?) cuyas selecciones, lecturas y compilaciones de testimonios ajenos, son evidentemente estructuradas por un gran relato (marxista en el caso de Galeano).¹⁴⁶ El dogma tolstoiano -"describe tu aldea y describirás el mundo"- aplicado tantas veces a textos tradicionalmente realistas, igualmente podría aplicarse a ciertos textos testimoniales, puestos al servicio de un gran relato universalizador. Angel Rama lo vio con agudeza cuando señaló que en Cuba "las fluctuantes fronteras de testimonio y ficción artística dieron libre curso y apoyo al viejo modelo realista-socialista".¹⁴⁷ En estos casos, la narrativa testimonial es postmoderna sólo en cuanto a su recepción dentro de un 'canon' hispanoamericano ya dispuesto a abrirse a los márgenes de su propia marginalidad.

"Los nacidos alrededor de 1940 somos los primeros en América Latina en enfrentarnos masivamente con la elocuencia de los medios de comunicación de masas", escribe Skármeta, y señala la importancia del cine, la música rock, la televisión, el coche, la píldora anticonceptiva, el amor libre, la droga, la grabadora y la fotocopidora en la literatura de su

¹⁴⁵"Postmodernismo e imperialismo: teoría y política en Latinoamérica", Nuevo Texto Crítico 6 (1990): 88.

¹⁴⁶Jean Franco señala el uso -¿postmoderno?- del pastiche en Memorias de fuego, pero también destaca el papel de Redentor con que se reviste Galeano, y su declarada intención de "rescatar la memoria secuestrada de América". Es decir, el aspecto testimonial del texto se organiza según un criterio totalizador y hasta heroico. El artículo de Franco termina, de una manera bastante postmoderna, con la sentencia lapidaria de que "los Redentores ya no tienen lugar ni en la política ni en la cultura" ("¿La historia de quién?", Revista de Crítica Literaria Latinoamericana 33 (1991): 18-19).

¹⁴⁷Novísimos narradores...: 19.

generación.¹⁴⁸ La naturalidad y la espontaneidad con que los escritores del postboom asimilaron e incorporaron la cultura "pop", como tema, pero también en sus ritmos narrativos (La guaracha del Macho Camacho, algunos cuentos de Skármeta), marca una gran diferencia con respecto al boom. Un texto como Matchball (1989), de Skármeta, es un ejemplo claro de la superación, mejor dicho (se supone que la postmodernidad supera el discurso dialéctico de las superaciones), de la anulación de la división alta cultura/cultura de masas, todavía existente en el boom, al poner en escena una proliferación de imágenes e intertextos masivos y cultos, cinematográficos, literarios, políticos, periodísticos y musicales, que atraviesan el discurso del protagonista Dr. Raymond Papst y de toda la novela, sin ningún matiz de jerarquización.¹⁴⁹

¹⁴⁸"Al fin y al cabo...": 263.

¹⁴⁹Otra cosa es que Skármeta haya concebido la novela como un juego, como una parodia. En el prólogo, un narrador habla con la voz de un "escritor de izquierdas", exiliado, y autor de Ardiente paciencia. Este prólogo enmarca el "testimonio" del médico Dr. Papst, que el chileno ha transcrito para recompensar las ayudas de Papst -un certificado médico falsificado- para la obtención de la residencia en Berlín (Matchball, Buenos Aires, Sudamericana, 1989: 8). Sin embargo, la perspectiva de escritor de izquierdas no se deja sentir en el libro; no ofrece una posición privilegiada desde la cual el texto se leyera de un modo irónico o paródico. Quizás las teorías de Jameson, con su énfasis en el pastiche postmoderno, pudieran ser aplicadas con provecho en un estudio de Matchball.

(VI) LA POESÍA HISPANOAMERICANA Y LA POSTMODERNIDAD

Las páginas precedentes han tenido como tema las muchas (y malas) lecturas de la nueva narrativa hispanoamericana como narrativa postmoderna. La poesía de Hispanoamérica, en cambio, ha estado más bien ignorada por los teóricos postmodernos. Claro: Borges (como cuentista) y los narradores del **boom** se leen en traducción en todo el mundo, mientras que la poesía apenas se traduce -es "lo que se pierde en la traducción", decía Robert Frost-, y pocas veces frecuenta las listas de **best-sellers**.

Es natural, entonces, que la poesía hispanoamericana haya estado ausente del debate postmoderno en Europa y Norteamérica; más sospechoso, en cambio, es la existencia de tan pocos estudios sobre el tema en el ámbito hispano.¹⁵⁰

Greg Dawes habla de una "rearticulación" del "posmodernismo" en América Latina en el caso específico de la poesía nicaragüense. Una vez más, el uso del término "posmodernismo" es desafortunado, aunque la idea de **rearticular** el concepto de la postmodernidad -de reelaborarlo en un contexto específico- sea, en principio, positiva. Lo que ocurre, sin embargo, es que la rearticulación nicaragüense de Dawes se aleja de tal modo del concepto -en cualquiera de sus vertientes conocidas o imaginables-, que termina siendo algo

¹⁵⁰La postmodernidad en la poesía española ha sido tema de artículos de Bermúdez, Debicki, y Siles. En la mayoría de los casos, analizan rasgos postmodernos en los "novísimos" españoles. Comenta Francisco Umbral, con su característica acidez: "La postmodernidad puede datarse exactamente a partir de un libro, Arde el mar, de Pere Gimferrer, publicado y premiado en 1966, si mal no recuerdo. Toda la juventud, como un solo joven, se apunta a ese libro, olvidando de un día para otro la poesía social de Blas de Otero y José Hierro" (Guía de la postmodernidad, Madrid, El Papagayo, Madrid, 1987: 38). Habría que mencionar, también, la antología Four Postmodern Poets of Spain de Kay Pritchett, que incluye a Gimferrer, Vázquez Montalbán, Carnero y Colinas. Puesto que Pritchett no se refiere al término **postmodern** en ningún momento de su introducción y notas, habría que suponer que el título se escogió **a posteriori**, para subirse al carro de la última 'moda' intelectual, o como simple truco de **marketing** (Fayetteville, The University of Arkansas Press, 1991).

totalmente distinto. Dawes destaca "metodologías estéticas" como el discurso testimonial - mediante el cual "a menudo los poetas relatan sus propias experiencias en el proceso revolucionario"- y "la representación de la historia" (una historia que "se integra en la narración en el proceso revolucionario").¹⁵¹ Se refiere a "la democratización del arte", a la mayor participación popular "en las esferas de la producción y recepción", y concluye:

Restaurar el referente histórico y la naturaleza social del arte, y además, el institucionalizar la democracia cultural -y así no sólo animar, sino garantizar, la participación de toda clase social, de toda raza y de ambos géneros- son características que compenetrán la poesía nicaragüense en el posmodernismo. Pero es más: el contenido ideológico de dicha poesía abiertamente pone en tela de juicio el concepto primermundista del posmodernismo. (105)

El contenido ideológico no sólo de "dicha poesía", sino también del artículo de Dawes, hace extremadamente difícil su incorporación en cualquier noción de la postmodernidad. La visión utópica que presenta de la cultura bajo el gobierno sandinista se revela en toda su vacuidad desde una perspectiva actual (¿postmoderna?), en que se conoce ya la desilusión sentida por tantos intelectuales (Ernesto Cardenal, Sergio Ramírez, etc.) que participaron en ese gobierno. Pero es sobre todo el voluntarismo de este intento de **re-definir** el concepto de lo postmoderno según las inclinaciones literarias -y políticas- personales (¿el realismo socialista?) del crítico, lo que hace banal el acercamiento de Dawes.

Mario Valdés, por su lado, ve la postmodernidad poética de lengua española sobre todo en José Emilio Pacheco, "quizás el poeta postmoderno más notable que escriba en cualquier idioma del mundo". Valdés afirma que "Una defensa del anonimato" -un poema publicado por Pacheco en Los trabajos del mar (1983)-, es "una ruptura radical con el pasado

¹⁵¹"Hacia una rearticulación del posmodernismo en América Latina: el caso de la poesía nicaragüense", Nuevo Texto Crítico 7 (1991): 104-105.

inmediato en América Latina", por el uso de un lenguaje idiomático, de un tono y ritmo epistolarios, por las imágenes cotidianas, y sobre todo por su deprecación de la idea del poeta como el "alto sacerdote de la cultura", y por su visión de la escritura poética como algo fundamentalmente incompleta.¹⁵² Aunque es cierto que estos sean rasgos postmodernos, es extraño -si no aberrante- ver una "ruptura radical con el pasado inmediato" en este poema de los años ochenta. Sobra recordar que esta ruptura es básicamente la ruptura de la antipoesía, consolidada hace mucho en el continente hispanoamericano.¹⁵³

Algo más acertada es la visión de Julio Ortega, que ve el "postmodernismo" (una vez más, ese término) en Pacheco, Enrique Lihn, Carlos Germán Belli y Antonio Cisneros, en cuya obra "el poeta ya no es el héroe de la subjetividad epifánica, como lo es en el modernismo (¿¿¿cuál???), sino el antihéroe del coloquio, marginal, despojado y guiñolesco, sin otra función que el escarnio y el humor crítico".¹⁵⁴

¹⁵²"The Invention of Reality: Hispanic Postmodernism": 463-464.

¹⁵³Semejante aberración puede verse en la opinión de Valdés con respecto al carácter "marcadamente derivativo y colonialista" de la literatura latinoamericana en 1950, "con la excepción de los genios creativos" de Borges, Neruda y Paz (456). ¿Es preciso recordar a Vallejo, Huidobro, Lezama Lima, Girondo, y una larga etcétera de otros poetas? Además: ¿derivativos y colonialistas de qué? ¿de quiénes? ¿de dónde?

¹⁵⁴"El postmodernismo en América Latina": 417.

CAPITULO 2. LA ANTIPOESIA DE NICANOR PARRA:

UN VALS EN UN MONTON DE ESCOMBROS

En los siguientes capítulos, analizaré la (anti)poesía de Nicanor Parra dentro de las tres vertientes postmodernas ya mencionadas: como una ruptura con la poesía moderna consagrada en Chile; como un cuestionamiento de los grandes relatos modernos; y como una escritura que de algún modo encarna la "lógica" del capitalismo transnacional.

Antes de empezar, quisiera mencionar, y comentar brevemente, las diversas lecturas que se han hecho en los últimos años de la "postmodernidad" de la antipoesía.

(I) Revisión crítica: (a) Iván Carrasco

El pionero en este acercamiento ha sido Iván Carrasco, profesor en la Universidad Austral de Valdivia, y uno de los dos críticos imprescindibles, a mi juicio, a la hora de abordar la poesía de Parra (el otro, menos sistemático pero más brillante: Federico Schopf). El libro de Carrasco, Nicanor Parra: la escritura antipoética (1990), es un ambicioso esfuerzo totalizador, que presenta lo que sería la estructura básica y unívoca de la antipoesía. El poema "Quédate con tu Borges", citado arriba, manifiesta con gran claridad, según Carrasco, esta estructura: constituye, en primer lugar, una homologación aparente con un modelo textual o referencial; segundo, una inversión de este modelo; y por último, la deformación satírica del modelo. Dicha estructura existe, según Carrasco, explícita o implícitamente, en **toda** la antipoesía.

En un ensayo de 1986, "La antipoesía y la lírica moderna", Carrasco ofrece un resumen de las ideas de Hugo Friedrich sobre la lírica moderna, y las aplica a su propio modelo de la antipoesía, para "deducir" la condición postmoderna de ésta a partir de "las

insuficiencias explicativas" del modelo de Friedrich. Estas insuficiencias son, desde luego, múltiples, y la deducción buscada por Carrasco se vuelve problemática. De hecho, él mismo señala que las teorías de Friedrich no sirven para explicar gran parte de la obra de Neruda, Vallejo, Nicolás Guillén, Gabriela Mistral: es decir, son de una relevancia muy parcial en el estudio de la poesía hispanoamericana, particularmente en el contexto chileno.¹

Según Carrasco, "la antipoesía se ubica en el centro de la poesía postmoderna o contemporánea hispanoamericana, que en gran medida se define como una tradición de la ruptura".² Ahora bien, habría que recordar que el concepto de Paz se refiere específicamente a la poesía **moderna**, y perdería sus poderes de negación a partir de la Segunda Guerra Mundial.³ La poesía postmoderna, por su parte (aunque no lo diga Paz), correspondería precisamente a la liquidación de este afán rupturista. Carrasco afirma por un lado que "la antipoesía constituye el estadio final de la vanguardia poética hispanoamericana", pero por otro, pone la antipoesía en uno de los dos puntos extremos de la tradición de la ruptura en la actualidad (en el otro punto, estaría la poesía exteriorista de Cardenal). Lo cierto es que la visión que tiene Carrasco de la naturaleza esencialmente **transgresora** de la antipoesía, cabe mal dentro del concepto de la postmodernidad, que renuncia a la búsqueda de lo nuevo.

Andreas Huyssen señalaba dos etapas postmodernas: un momento de ruptura que borraba las jerarquías que seguían intactas después de las vanguardias; y una posterior disolución de esta última vanguardia. Aplicando esta visión de Huyssen al concepto de la

¹Michael Hamburger, en La verdad de la poesía, ha señalado las insuficiencias del panorama totalizador de Friedrich también con respecto a la poesía francesa, inglesa, alemana, etc.

²"La antipoesía y la lírica moderna", Estudios Filológicos 21, 1986: 74.

³"La vanguardia es la gran ruptura y con ella se cierra la tradición de la ruptura" (Los hijos del limo: 148).

tradición de la ruptura, habría que buscar la última ruptura de esa tradición, **la ruptura que pone fin a las rupturas**, que se erige como un **nec plus ultra** y conduce a una consiguiente disolución de la búsqueda de lo nuevo. En esta tesis, pretendo mostrar que éste es el caso específico de la antipoesía. Para afirmar esto, sin embargo, será imposible aceptar la definición antipoética de Carrasco como algo constantemente transgresor, que automáticamente pone en escena el proceso homologación-inversión-deformación satírica. La transgresión, la innovación, el **shock**, son nociones que necesariamente se atrofian. Por eso, la estructura inflexible que Carrasco aplica a la antipoesía, sin tomar en cuenta las modificaciones que ésta ha experimentado desde los años cuarenta hasta el presente, me parece de una validez limitada. Además, el intento de hablar de una **anti-antipoesía** me parece una estrategia débil de Carrasco para salir de la camisa de fuerza de su teoría.⁴

Por otro lado, me parece empobrecedora una teoría que ve la antipoesía como algo intrínsecamente contestatario con respecto a determinados modelos. Como afirma Schopf:

El discurso antipoético no es -como siguen creyendo algunos profesores- la simple negación de algunas modalidades anteriores de hacer poesía. La antipoesía no depende simétrica, especularmente de los modelos que niega ni expresa o representa simplemente la negación de sus representaciones. Sus límites no coinciden negativamente con los límites de lo que niega. Su negación -irónica, paródica, perifrástica, humorística- cínica- libera capacidades expresivas, representativas, referenciales que no existen en el uso positivo o directo de sus medios y materiales.⁵

(b) Alvaro Salvador

En un artículo de 1993, "La antipoesía entre el neovanguardismo y la

⁴Véase, por ejemplo, Nicanor Parra: la escritura antipoética: 79.

⁵"Las huellas del antipoema", Revista Iberoamericana 168-169 (1994): 773.

posmodernidad", Alvaro Salvador afirma que el nacimiento de un nuevo período histórico fechado por Fredric Jameson en la década de los cincuenta y principios de los sesenta, permite "apreciar inmediatamente una serie de coincidencias, de planteamientos comunes, de rasgos similares, entre la antipoesía y lo que ha dado en llamarse 'estética de la posmodernidad'".⁶ Salvador destaca la importancia de una carta escrita por Parra en 1949, en la que expone una serie de recelos con respecto a la vanguardia poética, que ya reflejan un espíritu notablemente postmoderno (261).⁷

Salvador observa que la fragmentación del sujeto y el fin de los estilos individualizados son característicos tanto de la antipoesía como de la postmodernidad, y cita al propósito "El hombre", un texto de Obra gruesa, para ejemplificar la escritura esquizofrénica de Jameson. "El poema queda reducido a una serie de meros presentes carentes de toda relación en el tiempo", según Salvador (269). Lo cierto es que si el personaje del poema vive esta serie de presentes aislados de un modo discontinuo, el poema en sí no es un "ejercicio de discontinuidades". Al contrario, la inexorabilidad de el avance temporal del texto se presenta con terrible nitidez al lector, a la vez que acentúa la incapacidad del personaje de relacionar los diversos acontecimientos que le ocurren a lo largo del **continuum** temporal, y su impotencia a la hora de llevar al cabo los proyectos que emprende (buscar a un médico para su madre, confirmar la infidelidad de su mujer, etc.). No obstante, me parece que Salvador acierta, al ver, en la escritura esquizofrénica, uno de los puntos claves de la "postmodernidad" de la antipoesía.

⁶En L. Sáinz de Medrano, coord., Las vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana, Roma, Bulzoni, 1993: 268.

⁷Salvador se equivoca cuando dice que "la carta está fechada en Oxford, 3 Noviembre de 1949" (262). Al contrario -y es un detalle que sirve para contextualizar, o matizar, el tono de los comentarios-, la carta está fechada el "30 o 31" de Noviembre.

Salvador afirma que "indudablemente el 'espacio hispanoamericano' no es, hoy por hoy, un espacio posmoderno, pero eso no implica que algunos de los fenómenos y manifestaciones de lo posmoderno no puedan moverse por ese espacio" (270). En efecto, si la modernidad chilena -parcial, periférica o lo que fuera- a comienzos de este siglo pudo producir poetas indiscutiblemente modernos como Huidobro y Neruda, no hay motivos para negarle -a priori- la postmodernidad a un poeta que escribe en el espacio sólo parcial o periféricamente postmoderno de Chile en estas últimas décadas.

(c) César Cuadra

La tesis doctoral de César Cuadra, La poesía de Nicanor Parra, ofrece una lectura deconstructiva de la antipoesía, una lectura obligada -según el autor- por la naturaleza deconstructiva de ésta. La antipoesía inscribe la clausura de las condiciones metafísicas de los discursos poéticos tradicionales, e imposibilita la simplificación y "mutilación reductiva" ejercida sobre la antipoesía por la discursividad metafísica de la crítica tradicional. Esta clausura es inevitable, según Cuadra, una vez que el campo de las discursividades poéticas y críticas haya aceptado la plausibilidad de la antipoesía: al hacerlo, acepta su propia invalidez. La escritura de Parra marca, por tanto, una "mutación inédita" en el ámbito cultural hispanoamericano, pero al mismo tiempo, en un contexto más amplio, "su operación está estrechamente ligada a las condiciones discursivas que en otras latitudes se califican como posmodernas".⁸

La tesis de Cuadra, un texto extremadamente complejo -no pretendo haberlo comprendido más que a medias- e iconoclasta en sus alcances críticos con respecto al propio

⁸La poesía de Nicanor Parra (la emergencia del juego), Tesis doctoral inédita, Departamento de Filología Española IV, Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, 1993: vii.

campo cultural en que se inscribe, me parece de indiscutible interés en tanto fenómeno teórico, pero poco enriquecedora -para mí- en cuanto se refiere a la poesía de Parra.

Una veta autoritaria y totalizadora atraviesa sus páginas, e implora a su vez una lectura deconstructiva: "la antipoesía promueve y vehicula -por sus propias reglas pragmáticas- las condiciones en que **debe** ser leída, aceptada y trascendida" (viii); "la antipoesía **debe** leerse más en el contexto general de las producciones discursivas culturales que en el de las producciones poéticas en el sentido 'estético' o restringido del término" (68-69); "estamos **obligados** a unificar ambas lecturas del texto 'Manifiesto', si es que no se desea mutilar y simplificar la escritura antipoética" (200, énfasis mío en las tres citas). Referirse a la supuesta mutilación de ciertas lecturas críticas me parece menos interesante que examinar su riqueza para diversas apreciaciones de la antipoesía o de cualquier otra obra. La tesis de Cuadra, escrita contra el grano y con comprensible agresividad, parecería caer en la misma dialéctica de una búsqueda de LA verdad que él mismo condena.

Por otro lado, si Cuadra ve en la antipoesía la clausura de la simplificación metafísica de las discursividades poéticas, y al mismo tiempo pide para la crítica y teoría literaria "el salto a la complejidad" (33), resulta curioso constatar el abismo que hay entre el afán comunicativo de Parra -una comunicación que descoloca, que incomoda al lector-, y la complejidad de la jerga deconstructiva de la tesis. Cuadra ve en las entrevistas de Parra otras instancias de la discursividad antipoética, y emplea múltiples citas teóricas del poeta para apoyar su tesis. Me permito, por tanto, recordar unos comentarios que hizo el poeta a Faride Zerán:

Nosotros estamos pensando las cosas a partir de parámetros europeos. Por ejemplo, la teoría francesa está muy de moda, pero nosotros ni siquiera hacemos lo que hacen los norteamericanos con esta teoría francesa, y que es filtrarla y volver a plantearla en los términos del pragmatismo norteamericano.

Estoy pensando en Fredric Jameson, que se define como marxista ateo, y no tiene ningún inconveniente en leer a los teóricos franceses, pero enseguida, en un ensayo como Postmodernidad y sociedad de consumo, uno entiendo todo lo que se está diciendo. Cosa que no ocurre a menudo con los teóricos franceses. Cuando éramos adolescentes se hablaba mucho de la claridad francesa. Y ahora resulta que habría que hablar de las tinieblas.⁹

Una sección del Discurso de Guadalajara alude también a esta oscuridad, apuntando en esta ocasión al deconstructivista más renombrado:

qué dirá Derridà de todo esto?
vive la *différence*
qué duda cabe
pero qué es la diferencia para él?
la huella!
y qué es la huella?
la huella derridiana no es:
no es nada
y no puede encasillarse
en la pregunta metafísica "qué es?"

la huella sencilla y complejamente
es la huella de la huella
la huella no es perceptible ni imperceptible
la huella es el devenir-espacio del tiempo
y el devenir-tiempo del espacio

¿capisco?¹⁰

(d) José Alberto de la Fuente

"El postmodernismo y las anteojeras de Nicanor Parra" (1994) de José de la Fuente, combina ciertas reservas con respecto a la poesía de Parra con un rechazo apasionado de la

⁹En Faride Zerán, "Las seducciones de Nicanor Parra", Al pie de la letra, Santiago, Grijalbo, 1995: 264.

¹⁰El Discurso de Guadalajara se reproduce en la antología Poemas para combatir la calvicie, México, FCE, 1993: 319-373 (la cita es de la página 361).

postmodernidad en el contexto hispanoamericano.¹¹ "Un poeta, en tiempos de dilemas y exigencias, no puede darse esos lujos o juegos que sólo impacten por su humor y que terminan con un sabor absurdo", afirma la Fuente, y cita al propósito unas palabras de Eduardo Galeano según las cuales "en tiempos de crisis, tiempos de definición, la ambigüedad puede parecerse demasiado a la mentira". Firme en una línea cercana a la de Habermas, acorralada en su defensa de la modernidad como un "proyecto inconcluso", la Fuente previene la oleada de críticas que sus opiniones pudieran suscitar, y reconoce que la cita de Galeano pueda resultar "anacrónica y absolutamente nostálgica de conductismo totalitario o de vanguardismo desfasado", aunque defiende en ella "una consecuencia que responde a una preferencia y a una convicción; y no a una ausencia de valores".¹²

Más allá de la carga pasional del argumento de la Fuente, habría que señalar que escamotea el problema central con una sentencia lapidaria: "sabemos que para la cultura de América Latina, la categoría postmodernidad no es aplicable" (138). ¿Quiénes son los que saben, cuál es el dominio de ese "nosotros"? ¿Cuáles son sus (¿"nuestras"?) preferencias y convicciones?, y -más importante, sobre todo si se trata de algún "conductismo totalitario"- ¿cuáles son sus (im)previsibles consecuencias? Sobre todo, si ese "nosotros" sabe que la categoría postmodernidad es inaplicable, ¿por qué se empeña, entonces, en aplicarlo a ciertas percepciones de Huidobro, donde "se anticipan rasgos específicos de la postmodernidad y del angustiante modo de enfrentarla" (129), o al ensayista chileno Martín Cerda, quien "se

¹¹Este artículo es una respuesta a la tesis magistral, Postmodernidad. Postmodernismo. Parra., que yo leí en la Pontificia Universidad Católica de Chile en 1993, y en la cual hay los gérmenes de parte del presente estudio. Dice la Fuente, en palabras ilustrativos más de la amistad, que del valor real de ese trabajo todavía embrionario: "trataré de avanzar mi reflexión en el ámbito de la tesis de Niall Binns (...), estudio serio y fundamentado que viene a cerrar un ciclo en las interpretaciones de la evolución y búsqueda de la poesía chilena y, en cierto modo, latinoamericana" (128).

¹²Literatura y Lingüística 7 (1994): 132.

adelanta a muchos pensadores de la postmodernidad", e incluso al propio Parra, quien estaría sufriendo el "confuso mosaico de emociones de la postmodernidad" (130)?

El nihilismo que la Fuente ve como precursor en Huidobro no es postmoderno, justamente por la angustia que provoca. El sentido de humor en Parra, la comicidad de su nihilismo, se contraponen al nihilismo trágico ya sentido o intuitivo no sólo por Huidobro, sino también -a veces- por poetas como Neruda y Vallejo. Es justamente esta nostalgia del fundamento, tan notoria en la Fuente como en ellos, que se diluye en la postmodernidad.

(e) Renato Martínez

En un artículo de 1994, "Neruda y la poética de las cosas: reflexiones sobre modernidad y posmodernidad", Renato Martínez busca un punto de inflexión en la poesía chilena entre el "modernismo" (¿?) de Neruda y la postmodernidad de Parra y de Oscar Hahn. Martínez usa las teorías de Lyotard para mostrar en las Odas y Nuevas odas elementales la presencia del gran relato de "la emancipación humana, dirigida por el sujeto trabajador a través de la revolución proletaria", y de otro gran relato en el que "dos seres reales, vinculados por los lazos del más íntimo pacto, el del amor y la solidaridad, se proyectan en la lucha diaria y en la alegría cotidiana de vivir en un mundo tan concreto y material como el nuestro".¹³

La antipoesía, en cambio, carece de esta fe en los grandes relatos, y se deja impregnar también por la "lógica" de la sociedad del consumo:

No se advierte en el antipoeta el triunfo delirante de la subjetividad presente en la vanguardia, sino que más bien, una duda fundamental en la validez de la empresa humana y en el éxito del proyecto reivindicativo del modernismo.

¹³Revista Iberoamericana 168-169 (1994): 740, 742.

El resultado de esta pérdida de certidumbre es una poesía cuya voz adquiere una expresión destemplada, sarcástica, un **kitsch** lírico, es decir, una vocación posmoderna **avant la lettre**. El consumismo y la cesantía de los setenta y los ochenta -con su respectiva cosificación del hombre y humanización del objeto- habrían de confirmar la anticipación que la poesía de Parra muestra, de una realidad que se abría paso en forma inexorable. (744)

Habría que constatar que la idea de una "cosificación" del hombre en la sociedad actual es rechazado por ciertos teóricos, que sostienen que fueron las sociedades regidas por los grandes relatos modernos, las que realmente "cosificaban" al sujeto, sometiéndolo a un papel archisobredeterminado dentro del engranaje burocrático de la sociedad. Gilles Lipovetsky, por ejemplo, contrapone la preeminencia del orden moderno -disciplinario y autoritario- hasta los años cincuenta y sesenta, a su inversión en la postmodernidad, "en el momento en que las sociedades occidentales tienden cada vez más a rechazar las estructuras uniformes y a generalizar los sistemas personalizados".¹⁴ Por supuesto, desde otra perspectiva, ajena a esta comparación de los niveles respectivos de 'autenticidad' y 'alienación' en la modernidad y la postmodernidad, se podría negar la validez del debate, rechazando la noción de una **esencia** humana implícita en el concepto de cosificación.

De todos modos, el proceso de personalización descrito por Lipovetsky coexiste, de un modo contradictorio, con la universalización de ciertas formas de vida promovidas por los **mass media**. Este proceso contradictorio puede verse también al nivel poético: la "personalización" del habla coexistiría en la postmodernidad con la "universalización" de ciertas formas lingüísticas típicas de los medios de comunicación masiva. Así, cuando Martínez señala el tema y el lenguaje propiamente chilenos de la "Oda al caldillo de congrio" como algo característico de la modernidad de Neruda -"El caldillo que Neruda ofrece

¹⁴La era del vacío: 112-113.

servirnos, es una expresión de la realidad en que se produce"-¹⁵, habría que recordar, al contrario, que esta oda es una excepción en la obra de un poeta que buscaba un lenguaje universal, y aspiraba a escribir para un público universal. Parte de la importancia de la antipoesía es justamente su incorporación del habla chilena dentro del discurso poético, junto con los diversos lenguajes -periodísticos, publicitarios, etc.- de la sociedad de los **mass media**.

Por último, habría que comentar una vez más el abuso del término "modernismo", empleado aquí para referirse a la modernidad de Neruda. Se hace incluso más aberrante, porque Martínez pone el término en boca de Lyotard, en una alusión errada al prólogo de La condición postmoderna. Lyotard no habla de **modernisme** en ninguna parte de este primer libro, porque es un término que no había existido en la cultura francesa.

(f) Nicanor Parra

Dada la irrefrenable curiosidad intelectual de Nicanor Parra, y la autoconciencia acentuada de su poesía, no es sorprendente que el debate de la postmodernidad haya hecho mella en los planteamientos poéticos registrados tanto en entrevistas con el antipoeta como en su producción literaria.

En una entrevista de 1990, Parra habló del impacto, "la significación total" que tuvo para él la Antología de poesía chilena nueva (1935) de Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim, el gran hito de las vanguardias poéticas en Chile. Este libro era "una negación del modernismo", afirma Parra, en el sentido verlainiano de **la musique avant toute chose**, por su ruptura con la métrica tradicional. "Ahora, sigue siendo modernista", continúa Parra, "porque los vanguardistas todavía están en el mito de lo nuevo: 'Hundirse en el abismo para

¹⁵"Neruda y la poética de las cosas": 748.

encontrar lo nuevo'".¹⁶

De este modo, Parra matiza el alcance de la ruptura vanguardista. Es algo que ya había hecho en la carta de 1949 citada por Salvador, donde afirma que los "más despejados" de los poetas mayores -entre ellos Neruda- creyeron haber terminado con el "Cisne de nevado plumaje" (¿cita mal a Enrique González Martínez, cuando "tuerce el cuello" al "cisne de engañoso plumaje"?), sin haberlo conseguido. Estos poetas se conformaron, según escribe Parra, con lograr los mismos resultados que sus antecesores aunque con medios diferentes: "La solemnidad y la gravedad dogmática del arte del siglo diecinueve siguió viva en ellos".¹⁷

Este borrar la significación de la ruptura vanguardista se acentúa en la entrevista de Piña, cuando Parra contrasta la visión modernista del poeta como un gallo de pelea o pequeño dios, que "ocupaba el lugar de los sacerdotes, como intermedio entre este mundo y el otro", con la visión postmoderna y antipoética: "En la posmodernidad el mundo no va más allá de nuestras propias narices, jugamos con las cartas del naipe tal cual las conocemos. La antipoesía no busca el engrandecimiento del sujeto, no se manda las porciones, no quiere pasar por vidente ni por hombre superior". (32-33)

Al formular su teoría de la postmodernidad antipoética, Parra funde así los conceptos del modernismo y vanguardia, y ve en su propia obra la negación del sujeto poético grandilocuente y totalizador de ambos, y el agotamiento de su búsqueda de lo nuevo.

A un nivel social o político, este cambio corresponde al colapso de "esa diosa que se llama la diosa razón". En este sentido, Parra opone el "camisetismo" iluminista con una actitud "posmierdalista" en que "se integran los contrarios, la cultura baja con la cultura alta,

¹⁶Juan Andrés Piña, "Nicanor Parra: la antipoesía no es un juego de salón", en Conversaciones con la poesía chilena, Santiago, Pehuén, 1990: 21.

¹⁷N. Parra, Poemas para combatir la calvicie: 50.

la tradición con la vanguardia, etcétera".¹⁸ De ahí que si la clave modernista era la de asustar al burgués, la clave postmoderna consiste más bien en seducirlo: "En la actualidad prefiero la palabra seducción. ¡Claro! Cuando creíamos en las utopías había que provocar, con el objeto de crear un campo magnético propicio al cambio. Pero ahora ¿cambiarnos hacia dónde?"¹⁹ Estas ideas (¿a lo Baudrillard?) son de considerable relevancia, si uno recuerda las aporías de la teoría de Carrasco, que obligaba a la antipoesía a dar vueltas y más vueltas, en una transgresión interminable que no se desgastaba nunca. Al dar la espalda a la provocación de una primera etapa antipoética, el poeta parecería darse cuenta del agotamiento de la transgresión, y de la inevitabilidad de la convergencia. Claro, al mismo tiempo se reserva el derecho de cierta divergencia, al formular la siguiente Arte Poética:

Ya no se trata de asustar al pequeño burgués
sino que de ponerse a su servicio.
A condición de que se porte bien.²⁰

Por último, habría que señalar también un rechazo al eurocentrismo latente en el debate postmoderno, en el siguiente artefacto, publicado el día antes que cumpliera ochenta años el antipoeta:

POSMODERNIDAD
Posmierdonidad?
Eso se lo dejamos
A los intelectuales europeos

¹⁸Faride Zerán, "Nicanor Parra", Al pie de la letra, Santiago, Grijalbo, 1995: 77.

¹⁹Faride Zerán, "Las seducciones de Nicanor Parra": 261.

²⁰Ana María Larraín, "Nicanor Parra: ' & remember: hacéis mal en sacarme de mi tumba'", El Mercurio (Revista de Libros), 23 de Septiembre de 1990: 4.

Postdata: Mario Rodríguez

Al terminar este estudio, me ha llegado un breve pero muy interesante libro de Mario Rodríguez, Orbita de Nicanor Parra, en el cual desarrolla y diversifica algunas ideas suyas, expresadas en su estudio pionero sobre la antipoesía de 1970, "Nicanor Parra, destructor de mitos", ahora en el contexto de la desmitificación postmoderna: "Sostengo que con Parra entra en crisis el discurso poético moderno que tiene sus raíces en dos proyectos decimonónicos, la alquimia verbal y la revolución política, y se inicia otro discurso que provisoriamente podemos llamar 'posmoderno'".²² Aunque Rodríguez cite mi tesis magistral (25), es evidente que las semillas de su estudio (y algunas, también, de los míos) ya existían en su ensayo de 1970. Me complace compartir muchas de sus ideas sobre la antipoesía, aun más al ver que sirven como punto de partida para análisis tan diferentes. Creo, eso sí, que la contextualización de la antipoesía como una manifestación cultural de la sociedad de los **mass media**, un asunto ausente en el estudio del chileno, es fundamental para entender y disfrutar de la postmodernidad de esta poesía.

²¹María Teresa Cárdenas, "Nicanor Parra: parresía", El Mercurio (Revista de Libros), 4 de Septiembre de 1994: 4.

²²Orbita de Nicanor Parra, Concepción, Ediciones Universidad de Concepción, 1996: 19.

(II) PARRA Y LA POSTMODERNIDAD: UNA APROXIMACION BIOGRAFICA

Hay una serie de factores en la biografía de Nicanor Parra que lo han expuesto en forma directa a ciertos fenómenos de la postmodernidad. No quisiera incurrir, en las siguientes páginas, en un biografismo trasnochado, sino situar al poeta dentro del contexto literario e intelectual en que le ha tocado escribir, y que ha determinado, de un modo muy importante, su poesía.

Parra, Ginsberg, Ferlinghetti, William Carlos Williams, Duchamp

El **postmodernism** surgió, como se ha visto arriba, a finales de los años cincuenta y comienzos de los sesenta, como una reacción a la institucionalización del **modernism** de T.S.Eliot y otros. Entretanto, en Hispanoamérica, "hacia 1945 la poesía de nuestra lengua se repartía en dos academias: la del 'realismo socialista' y la de los vanguardistas arrepentidos",²³ y habría que recordar que la figura central de estas dos academias era la misma: Pablo Neruda. Es decir, en el mundo de habla inglesa, reinaba la ortodoxia cristiana del ex-vanguardista Eliot, y en el mundo hispánico la ortodoxia marxista de Neruda: "Durante los veinte años que siguieron a la guerra, Neruda y Eliot se irguieron como los poetas más famosos de dos mundos divergentes: América Latina, Europa Oriental, la Unión Soviética y China, para uno; Norteamérica, Inglaterra y las colonias inglesas para el otro".²⁴

Según Paz, los poetas hispanoamericanos que empezaron a escribir después de 1945, en "rebelión solitaria contra la academia en que se había convertido la primera vanguardia",

²³Octavio Paz, Los hijos del limo: 208.

²⁴John Felstiner, "La danza inmóvil, el vendaval sostenido", Anales de la Universidad de Chile 157-160 (1971): 194.

y contra la camisa de fuerza del realismo socialista, "veían en los poetas angloamericanos posteriores al **modernism** -Lowell, Olson, Bishop, Ginsberg- a sus verdaderos contemporáneos".²⁵ En el caso de Parra, este compañerismo es de gran importancia. "Soy amigo personal y he sido traducido por Ginsberg; lo mismo puedo decir de Robert Duncan y de Ferlinghetti, a quienes considero grandes poetas", dijo Parra en una entrevista de 1970.²⁶ Pero había más que amistad entre estos poetas. Ferlinghetti conoció la antipoesía gracias al anglo-chileno Jorge Elliot, y publicó una versión inglesa del propio Elliot, Antipoems, en su editorial City Lights Books, San Francisco, en 1960. En enero de ese año, Ginsberg y él asistieron al Primer Encuentro de Escritores Americanos en Concepción, donde conocieron a Parra por primera vez. Allí le preguntaron a Ferlinghetti por qué sus poemas parecían antipoemas parrianos: "muy sencillo", contestó, "he estado leyendo y traduciendo a Parra desde hace unos seis meses".²⁷

Más tarde, en 1967, se publicó Poems and Antipoems en la editorial New Directions, en New York, con traducciones no sólo de Ferlinghetti y Ginsberg, sino también de Thomas Merton, W.S. Merwin, Denise Levertov y William Carlos Williams. Llama la atención, sobre todo, que éste último, padre espiritual de la nueva generación de poetas, que murió a los ochenta años en 1963, haya conocido y traducido a Parra antes de su muerte.²⁸

Más que destacar las relaciones entre Parra y el coloquialismo de William Carlos

²⁵Los hijos del limo: 209.

²⁶Elisabeth Pérez-Luna, "Nicanor Parra: un año en Nueva York (1970)", en A. Flores y D. Medina, eds., Aproximaciones a la poesía de Nicanor Parra, México, EDUG, 1991: 32.

²⁷Véase Samuel Silva, "Parra en libre plática", La Bicicleta 6 (1980): 37.

²⁸Según el italiano Giuseppe Carlo Rossi, "Parra ha ejercido en la poesía latinoamericana la misma función que ejerció William Carlos Williams en la poesía norteamericana" (En Nemesio Antúnez, "Nicanor Parra", El Mercurio, 31 de Agosto de 1968).

Williams, o la burla anárquica de las grandes instituciones en Ferlinghetti, o los ritmos del habla cotidiana en Ginsberg, me parece significativo que la carga rupturista de estos poetas en contra de la corriente hegemónica del **modernism** y T.S.Eliot, se ve reflejada en la ruptura antipoética con la hegemonía de los vanguardistas consagrados y sobre todo de Neruda. Estos caminos paralelos son particularmente interesantes, en el contexto del presente estudio, si se recuerda que The New American Poetry (1960), una antología sintomática de la tendencia anti-**modernist**, en la que aparecen poemas de Ferlinghetti, Ginsberg, Levertov y Duncan, reaparición en una segunda versión en 1982, con el título The Postmoderns: The New American Poetry Revisited.²⁹ El cambio desde la "novedad" de estos poetas en los 60 a su "postmodernidad" en (la perspectiva de) los 80, es indicativo no sólo del doble movimiento postmoderno (última manifestación y posterior liquidación vanguardista), señalado por Huyssen y otros, sino también de un darse cuenta **a posteriori** del significación de la poesía de estos escritores.

Si los caminos paralelos de estos poetas norteamericanos y Parra hacen plausible la hipotética postmodernidad de la antipoesía, vale la pena señalar también las resonancias de Marcel Duchamp -resucitado después de varias décadas de inactividad, y uno de los motores principales en la vuelta a la vanguardia ("la última jugada" de la vanguardia, en términos de Huyssen) durante los años sesenta- en Parra. En "news from nowhere", una colección de inéditos de Parra publicada en 1975, el texto-dibujo "La columna transparente", firmado en New York en diciembre de 1972, es el proyecto arquitectónico de un "Homenaje a Marcel Duchamp", en que las alcantarillas son desviados, para poder atravesar el centro de una sala

²⁹Donald Allen y George Butterick, eds., The Postmoderns, New York, Grove Weidenfield, 1982.

del Museo de Arte Moderno en Nueva York, en una columna vertical y transparente.³⁰ Otro texto-dibujo, "Filosofía natural: Galileo Galilei, 1564-1642, Isaac Newton, 1643-1727, Albert Einstein, 1879-1955", reincide en este humor escatológico duchampiano, al retratar a los tres científicos sentados en sendos **waters**, conectados entre sí por una cañería que entra por la boca de cada uno y sale por el fondo del **water** (116). En la misma línea es el texto "Improvisaciones más o menos premeditadas", una de otras tantas "autobiografías" antipoéticas:

Nací en San Fabián de Alico, Depto. de San Carlos, por Ñuble, año 1914. Alrededor de 1930, tuvo la feliz idea de abrimme el marrueco y orinar contra un muro de ladrillo. El agua me mojó los zapatos, pero yo seguí hasta que terminé totalmente de evacuar la vejiga.

A continuación saqué un trozo de tiza del bolsillo y escribí tres frases sueltas en esa muralla:

1. Cristo fue un dadaísta
2. Cuidado con la pintura (porque también hice allí aguas mayores)
3. Patria o muerte venceremos (96)

"Ojo poetas jóvenes / En la vulgaridad está la cosa", afirma un artefacto de Parra,³¹ y esta herencia dadaísta y duchampiana es algo clave en los intentos antipoéticos de llevar el arte y la poesía a los límites, emplear el **shock** hasta no poder más. En palabras de Cristián Huneeus, "nunca dejará de ser necesario referirse al urinario de Marcel Duchamp cuando se habla de Parra".³²

³⁰"news from nowhere", en Manuscritos, Santiago, I (1975): 106-107.

³¹Artefactos, Santiago, Ediciones Nueva Universidad, 1972, s/n.

³²"Sobre la poesía de Parra", Mensaje 262 (1977): 494. He aquí tres otros artefactos 'duchampianos': "NO SERA POESIA PERO ES CIERTO / que la cumbre del cerro Santa Lucía sirve de cagadero municipal"; "SENTADO EN UN ANFORA GRIEGA / con los pantalones abajo / leyendo un libro de cosmología / en posición fetal / con un fondo de música sagrada / me clasifico rey de la letrina / dios de los artefactos sanitarios"; "NO SE

La Física y los grandes relatos

Según Umberto Eco, "en cada siglo, el modo de estructurar las formas del arte refleja (...) el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad".³³ Su libro Obra abierta es un estudio de la respuesta artística "a las sugerencias de la matemática, de la biología, de la física, de la psicología, de la lógica, y del nuevo horizonte epistemológico que estas ciencias han abierto" (52).

Ahora bien, La condición postmoderna de Lyotard es un examen del estatuto del saber científico en las sociedades contemporáneas más desarrolladas: un saber que ha experimentado la deslegitimación de las grandes narrativas que sirvieron como fundamento a la ciencia moderna, vista ésta como un arma decisiva en el camino hacia la libertad y el saber absolutos.³⁴ Es comprensible, quizás, que la crisis de los grandes relatos, sentida masivamente a un nivel socio-político y religioso, haya impactado previamente tanto en el campo de las ciencias como en el de las artes.

La mezcla de científico y escritor es algo anómala; mejor dicho, **suen**a anómala. Se ha dado en Hispanoamérica, sin embargo, tanto en el caso de Ernesto Sábato como en el de Nicanor Parra. Este estudió Matemáticas y Física en el Instituto Pedagógico de Chile entre 1933 y 1937; trabajó como profesor en liceos de Chillán y Santiago; en 1943 recibió una

ESPERE NADA CONCRETO DE MI / YO NO HE VENIDO A PONER EN SOLFA LA BIBLIA / ni a pintarle bigotes a la Gioconda / con hacer explotar una media docena de guatapiques me conformo". En un capítulo posterior, comentaré el papel que juegan los artefactos en la antipoesía, como un último gran esfuerzo por sacarle jugo a las capacidades vanguardistas de impactar, y de **épater le bourgeois**.

³³Obra abierta, Barcelona, Ariel, 1990: 89.

³⁴No deja de ser paradójico que el libro de Lyotard haya tenido un impacto tan exiguo dentro del campo científico en y para el cual se escribió, y tan enorme en otros campos. Véase Steven Connor, Postmodernist Culture: 35-36.

beca para estudiar Mecánica Avanzada en Brown University, Rhode Island, hasta 1945; en el año siguiente, obtuvo el puesto de profesor titular de Mecánica Racional en el Instituto Pedagógico; en 1948, fue Director Interino de la Escuela de Ingeniería de la Universidad de Chile; en 1949 recibe una beca del British Council para asistir al curso en Oxford University del cosmólogo E.A.Milne; y a partir de su vuelta a Chile en 1951, ha seguido dando clases de su especialidad y de literatura en la Universidad de Chile.

Parra ha reflexionado en muchas ocasiones sobre la relación entre sus estudios científicos y la antipoesía. En su entrevista con Piña, por ejemplo, señala la importancia de los Principios de Relatividad y de Indeterminación:

Creo que sin esos principios yo no me hubiera atrevido a relativizar, ni tampoco a determinar (...). La Física nos enseña que es muy difícil hacer aseveraciones tajantes, que el terreno que pisamos es muy débil. Yo, entonces, he pensado que esos principios de relatividad e indeterminación hay que llevarlos al campo de la política, de la cultura, de la literatura y de la sociología. (31-32)

Así, por ejemplo, afirma que los métodos de trabajo de los modernistas son "newtonianos", y que hay que ponerlos en tela de juicio desde una perspectiva relativista: relativizar, por ejemplo, el lenguaje "poético" de los modernistas, y permitir que todas las palabras quepan en la poesía (32).³⁵

³⁵En otra entrevista, Parra relaciona las ideas de Einstein con el derrumbe del gran relato marxista: "El enfoque macroscópico está a estas alturas en tela de juicio: es lo que ha ocurrido precisamente con la utopía marxista. La utopía marxista creyó encontrar la respuesta macroscópica al problema de la cuestión social y la realidad demostró que eso no funcionaba así. Algo parecido ocurrió a comienzos de siglo, en el año 1905 precisamente, cuando Einstein publicó su **papel** titulado On the Electrodynamics of Moving Bodies. Con este trabajo caía la utopía newtoniana, la interpretación mecanicista del mundo se venía al suelo. Claro, hubo mucha gente que se resistió, pero rápidamente todo el mundo se puso las pilas y la sangre no llegó al río. Lo que ocurre realmente es que la realidad no puede ponerse en el zapato chino de ninguna teoría. Ni la realidad física, ni la realidad social que es muchísimo

Aunque estas observaciones se hayan hecho, por supuesto, **a posteriori**, es notable la coincidencia entre el terreno 'débil' que se pisa en el campo de la Física, en la antipoesía y en la incredulidad postmoderna.³⁶

Parra y las sociedades "postindustriales"

Por último -y aunque sea una perogrullada-, el hecho de haber vivido en los Estados Unidos e Inglaterra expuso a Parra a las vivencias de una sociedad postindustrial, o del capitalismo tardío, y le permitió impregnarse con una nueva sensibilidad cultural, ligada más o menos directamente a esa sociedad, antes de experimentar sus efectos transnacionales en Chile. Del mismo modo en que los elementos futuristas, y en cierto sentido la modernidad de las primeras obras de vanguardistas como Huidobro o Gironde, no se explican, en muchos sentidos, sin las vivencias europeas de estos poetas, lo mismo ocurre a la hora de 'explicar' o registrar las repercusiones de las sociedades anglosajonas en Parra. Es de esperar que estas repercusiones sean particularmente fuertes en el caso de una poesía, como la de Parra, que incorpora sin titubeos los diversos materiales que se le presentan cotidianamente.

más compleja" (Sergio Marras, "Materiales de demolición", América Latina (Marca registrada), Santiago, Grupo Editorial Zeta, 1992: 379).

³⁶Marlene Gottlieb niega la relación entre Física y poesía en Parra: "A pesar de ser matemático y físico, Parra no ve la vida humana como un sistema lógico regido por principios absolutos que una vez descubiertos por el hombre, serían su salvación. Todo lo contrario. 'El mundo es lo que es / y no lo que un hijo de puta llamado Einstein / dice que es', dice en uno de los artefactos. La vida es caótica y sin sentido" (La poesía de Nicanor Parra, Madrid, Nova Scholar, 1978: 111). Lo que pasa es que Parra no ha sido un matemático y físico **positivista**, o **moderno** en el sentido de Lyotard, que pudiera creer en tal sistema lógico. Además, no es 'Parra' quien habla en el artefacto citado: la voz parecería reflejar, en cambio, la incomprensión agresiva y dogmática del 'hombre común' (¿el menos común de los hombres, como diría Chesterton?) con respecto a las sutilezas incómodas de la teoría de la relatividad.

(III) LA POESÍA MODERNA CONSAGRADA EN CHILE

En el primer capítulo de este estudio, se ha sostenido que la narrativa moderna se consagró en Hispanoamérica simultáneamente con el auge del llamado **boom**, que rescató del (semi)olvido también a narradores mayores como Onetti y Carpentier. Ahora bien, los rasgos específicamente modernos de esta narrativa -entre otros: el afán fundacional, abarcador, trascendental, sacralizador-, se había vivido ya en la poesía hispanoamericana durante la segunda y la tercera décadas del siglo. Ningún narrador de los años veinte o treinta tuvo el impacto radical de un Huidobro, un Vallejo o un Neruda.

La publicación de la Antología de poesía chilena nueva marcó época en el campo literario chileno.³⁷ La originalidad deslumbrante -más importante, quizás, el deslumbrante **afán de originalidad**- de los poetas antologados se encarnó, de una manera monumental, en las páginas de este libro. Cada escritor precedió sus textos poéticos con una breve introducción o manifiesto, lo cual acentuó la intencionalidad fundacional de los compiladores. La búsqueda de un lenguaje nuevo y la creación de mundos textuales nuevos y autónomos, se unían, en los más importantes de estos poetas -Huidobro, de Rokha, Neruda, pero también Humberto Díaz Casanueva y Rosamel del Valle- a una visión sacralizada del poeta como creador, como ser privilegiado capaz de desentrañar verdades o esencias desconocidas, u ocultas bajo la confusión aparental del mundo.³⁸

³⁷Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim, comps., Santiago, Zig-Zag, 1935.

³⁸Dice Schopf que el poeta vanguardista "ha de bajar de las cumbres en que se creía o lo creían situado" (Del vanguardismo a la antipoesía, Roma, Bulzoni, 1986: 15). En un contexto chileno, esto me parece poco convincente. Igualmente dudoso, aunque ingenioso, resulta la explicación que hace Schopf del epíteto huidobriano del "pequeño dios": "este inédito atributo de Dios -su pequeñez- lo minimiza, es decir, lo anula y convierte en un simpático camarada de juego: 'el adjetivo cuando no da vida, mata' advertía Huidobro en esta misma 'Arte poética' de 1916" (18). Más probable -y así suele ser (¿mal?) leído el endiosamiento

Más allá de la importancia estrictamente literaria de la antología, su impacto en el campo literario se debe también a una serie de polémicas que suscitó. 1935 es el año que condenó la poesía chilena, de un modo definitivo, al fratricidio literario entre los tres escritores de mayor peso en la antología: Huidobro, de Rokha y Neruda. Una mezcla de rivalidades y discrepancias estéticas y políticas, un protagonismo exacerbado, y una incompatibilidad total al nivel personal, imantó el campo literario chileno en tres polos violentamente segregados, participantes en una guerrilla literaria sin cuartel.³⁹

Fue una lucha de tres grandes egos, demasiado grandes para convivir en paz en el exiguo campo poético de su país. Habría que tomar en cuenta, tal vez, el hecho de que en Chile no existiera ningún precursor fuerte, ningún "padre" literario consagrado y establecido durante el modernismo. El más importante de los poetas modernistas, Carlos Pezoa Véliz, retenía más bien una imagen triste, de marginalidad humilde, un poeta maldito verdaderamente maldito (ingresado en el hospital con tuberculosis, un muro le cayó encima durante un terremoto). En ese sentido, había una especie de vacío en el centro del campo poético, y por eso no existe una "angustia de la influencia" con respecto a un precursor determinado, tal como pudiera haber en otros contextos, sino más bien el deseo de rellenar el vacío, ser el único: fundador, innovador, creador. Por tanto, en vez del parricidio poético, a la manera de Bloom, habría que hablar de un **fratricidio** en el contexto chileno.

De todos modos, los poetas jóvenes que comenzaron a escribir a finales de los años 30, entraron en un campo literario dominado por la Antología y por la presencia de los tres

huidobriano- es que la pequeñez del poeta como hombre magnifica el heroísmo de sus esfuerzos por emular a la divinidad en el reino de la poesía. Habría que recordar, además, que en el manifiesto "La creación pura", Huidobro describió la historia del arte como "la historia de la evolución del Hombre-Espejo hacia el Hombre-Dios", sin el menor indicio de "pequeñez" (Obras completas, Vol.I, Santiago, Zig-Zag, 1964: 658).

³⁹Véase Faride Zerán, La guerrilla literaria, Santiago, BAT, 1992,

poetas de la guerrilla literaria. En palabras de Leonidas Morales: "Fueran o no conscientes de ello, para los jóvenes la tarea consistía primariamente en un desafío: derrotar con otras fórmulas, y sin negar la grandeza del adversario, el 'barroquismo', el énfasis cósmico, el gigantismo de los poetas anteriores (Huidobro, Neruda, de Rokha)".⁴⁰ De algún modo, mientras los guerrilleros seguían -y seguirían hasta el fin- luchando ferozmente entre sí, los escritores más jóvenes podían ver lo que había en común en ellos, una poesía precursora tricéfala de una fuerza avasalladora.

Una de las reacciones en contra del **bloque** de estos tres poetas fue una antología llamada Ocho poetas chilenos, preparada por Tomás Lago en 1938. Según Lago, las vanguardias chilenas se habían convertido rápidamente en "un nuevo academicismo, tan detestable como todos los otros, por su barroquismo". Los grandes poetas habían llegado a ser inaguantables, vivían de sus propios residuos, "vendiendo poesía por metros a la industria del libro". Por eso, se preguntó: "¿Cómo salir del camino de las vacas sagradas?", contestándose en seguida con la decisión: "hay que destruirlo todo, en una acción de tierra arrasada. Hay que destruir con saña". Según Lago, Parra ya se había ocupado de eso, "sin perder su sonrisa": "Nicanor Parra es el poeta más importante de nuestra literatura chilena, por la proyección de su obra, piedra angular de la futura poesía. Digamos aun que su esfuerzo es la única posibilidad de creación en los días que corren, la única salida del embotamiento de un nuevo academicismo no por ilustre menos estéril y tedioso".⁴¹

La dirección que le interesaba a Lago era una poesía clara, diurna, en las antípodas del vanguardismo de la Antología de 1935. Con el tiempo, esta propuesta quedó rezagada,

⁴⁰La poesía de Nicanor Parra, Santiago, Andrés Bello, 1972: 29.

⁴¹En Hector Fuenzalida, "Nicanor Parra, collage con artefacto", Boletín de la Universidad de Chile 102-103 (1970): 72-73.

y es notable que la poesía de Parra, tan elogiada en estos comentarios de Lago ha quedado muy atrás en la memoria del antipoeta y de la historia de la literatura chilena. En una breve intervención durante el Encuentro de Escritores Chilenos organizado por la Universidad de Concepción en 1958, Parra recordaría esta antología de Lago, en términos de su oposición al "Olimpo de Anguita y Teitelboim": "a cinco años de la antología de los poetas creacionistas, versolibristas, herméticos, oníricos, sacerdotales, representábamos un tipo de poetas espontáneos, naturales, al alcance del grueso público".⁴² La adjetivación de Parra hace ver sobre todo cómo la desacralización de la poetas-precursores coincidía con el giro hacia la claridad expresiva, aunque no deja de recordar que el antipoema ha 'superado' ese giro, con su fusión de la poesía negra y la poesía blanca, convirtiéndose en una especie de "hijo del matrimonio del día y la noche" (48).

⁴²"Poetas de la claridad", Atenea 380-381 (1958): 46-47.

(V) EL DESAFIO A LA GUERRILLA LITERARIA

Puristas de la literatura tal vez nieguen la importancia de las rencillas entre poetas en el campo literario, considerándolas ajenas al texto poético 'en sí'. Hay varios motivos, sin embargo, para suponer que la poesía chilena del siglo XX no sólo no puede explicarse sin ellas, sino que se nutre directamente de ellas. En primer lugar, existen varios textos poéticos, sobre todo de Pablo de Rokha y de Neruda, escritos con una intención explícitamente polémica dentro del contexto de la guerrilla. Es el caso de "Aquí estoy", de varias odas, y luego de poemas como "Traíganmelo pronto" de Estravagario de Neruda;⁴³ y en el caso de Pablo de Rokha, aparte de la inmensa calumnia en prosa de Neruda y yo, destacan los Tercetos dantescos de Casiano Basualto (1966).

Por otro lado, las teorías de Bourdieu y de Bloom, tan distintas en algunas de sus perspectivas, coinciden en la visión de la literatura como una agonística - la lucha por ocupar, fortalecer y ampliar una posición determinada en el campo literario, para Bourdieu, y por despojarse de las influencias ajenas, para Bloom. Ambos teóricos piden que la lectura poética se fije en las luchas que siempre se están librando, subterráneamente, en la poesía. En esta sección de mi estudio, me fijaré en la forma en que la antipoesía lucha contra los tres precursores vanguardistas, para liberarse de la "angustia de la influencia", y para forjar y consolidar su propio espacio en el campo literario chileno.

La poesía que empezó a escribir Parra durante los años cuarenta, nacía,

⁴³"Aquí estoy", escrito en 1936, en la resaca de la Antología de poesía chilena nueva, se dirige a Huidobro y de Rokha en términos tremebundos, "Cabrones / hijos de puta. / Hoy ni mañana / ni jamás acabaréis conmigo (...) / y me cago en la puta que os mal parió / derrocas, patibulos, vidobros, / y aunque escribáis en francés con el retrato de Picasso / en las verijas", etc. (véase Zerán, La guerrilla literaria: 210-215). "Traíganlo pronto" comienza con un ninguneo absoluto del rival: "Aquel enemigo que tuve / estará vivo todavía?" (Neruda, Obras completas, Buenos Aires, 1973, Vol. II: 683).

inevitablemente, bajo la sombra violenta de los tres poetas de la guerrilla literaria. La conciencia de esta sombra se deja ver, a mi juicio, no sólo subterráneamente, en toda su primera obra antipoética, sino de un modo explícito, como **tema**, en cinco poemas distintos.

"Advertencia al lector"

El primero de estos textos, "Advertencia al lector" (1954), es también el menos explícito, lo cual es comprensible en un escritor que carecía de "peso funcional" (en la jerga de Bourdieu) dentro del campo literario, y cuyo libro llevaba, además, un elogio de Neruda en su solapa. "Advertencia al lector", el primer antipoema -según la división tripartita de Poemas y antipoemas que el propio Parra ha señalado-, es también el único texto abiertamente metapoético en el libro. Plantea la necesidad de un nuevo lenguaje menos elitista -una poesía de sillas, mesas, ataúdes y útiles de escritorio, equiparable al alfabeto democrático de los fenicios-, rechaza la metafísica (de ahí las referencias al Círculo de Viena y el Tractatus), proclama las limitaciones de su punto de vista, y celebra a Aristófanes como un precursor antipoético de la antigüedad. Al mismo tiempo, las alusiones extrañamente herméticas, insólitas en una poesía que se caracteriza más bien por su comunicabilidad -o al menos por la comunicabilidad de cada uno de los diversos elementos reunidos en el texto por arte de bricolage-, encubren, según mi lectura, referencias oblicuas a los tres poetas de la guerrilla literaria.⁴⁴

Así, (i) la equiparación del antipoeta con Sabelius, teólogo y "humorista consumado"

⁴⁴Schopf recalca la presencia en Parra de "códigos especializados, como el de la ciencia, la filosofía, la teología, la historia, etc.", y en este sentido menciona "Advertencia al lector" para mostrar que "no puede decirse que el discurso antipoético no plantee exigencias al lector" (Del vanguardismo a la antipoesía: 132). Al contrario, yo diría que este poema llama la atención precisamente porque plantea exigencias totalmente inhabituales en la producción antipoética.

que redujo a polvo "el dogma de la Santísima Trinidad", aludiría a la Santísima Trinidad de los poetas-guerrilleros (pequeños dioses), en contraposición al sujeto desacralizado de la antipoesía; (ii) según los doctores de la ley en "Advertencia al lector", el libro no debiera publicarse porque no aparece en él la palabra arco iris (vocablo predilecto de Huidobro), ni la palabra dolor (palabra clave de Neruda, como señalaría el propio Parra en un discurso de 1962), ni la palabra torcuato (que significa "tonto" en el habla coloquial chilena, y podría ser una referencia irónica a los intentos grandilocuentes pero malogrados de Pablo de Rokha de acercarse al lenguaje popular); (iii) por su parte, la alusión a Aristófanes recuerda la oposición solitaria que la historia ha delegado a este dramaturgo cómico, frente a los tres grandes poetas trágicos del siglo V -Esquilo, Sófocles y Eurípides-, objetos de múltiples burlas y parodias aristofánicas.⁴⁵

"Manifiesto"

Nosotros condenamos
-Y esto sí que lo digo con mucho respeto-
La poesía de pequeño dios
La poesía de vaca sagrada
La poesía de toro furioso.

Estos versos de "Manifiesto" (1963) han sido interpretados siempre como un ataque bastante explícito a los tres poetas de la guerrilla: "pequeño dios", en clara alusión a "Arte poética" de Huidobro; "vaca sagrada", en referencia a la figura de Neruda, poeta consagrado a un nivel planetario, y de un peso inconmensurable en el campo literario chileno; "toro

⁴⁵He desarrollado esta interpretación en el artículo "Nicanor Parra y la guerrilla literaria", Cuadernos Hispanoamericanos 537 (1995): 83-99. De todos modos, es una lectura que se hace más plausible a la luz de los cuatro textos posteriores que versan sobre el mismo tema.

furioso", como mención a de Rokha, un escritor incapaz de frenar sus furibundas pasiones políticas, literarias y personales.

Los versos citados aparecen en el contexto de un poema que presenta, en una forma que Parra ha descrito como "ensayística",⁴⁶ una serie de denuncias: (i) las inconsecuencias de la vanguardia chilena; (ii) la hipocresía política de la mayoría de los poetas vanguardistas que se decían comunistas; (iii) la falta de libertad en la poesía política, o sea, en el realismo socialista.

Teoría de la vanguardia de Peter Bürger es un libro importante no sólo en estudios de las vanguardias 'históricas', sino también en los del efímero vanguardismo postmoderno.⁴⁷ Bürger subraya -y exagera, indudablemente- las intenciones sociales y políticas de la vanguardia, y sus esfuerzos por cambiar tanto la vida como el arte. En este sentido, los intentos de *épater le bourgeois* tuvieron el propósito realmente heroico de crear no sólo una nueva sensibilidad estética, sino una nueva sociedad. Bürger sostiene que el fracaso de estos objetivos desembocó en el abandono del proyecto vanguardista, y que las "neo-vanguardias" - como el Arte Pop de Andy Warhol- son nada más que remedos vacuos del movimiento anterior.

En "Manifiesto", se denuncia el carácter derivativo de la poesía de los vanguardistas chilenos ("surrealismo de segunda mano / decadentismo de tercera mano, / tablas viejas devueltas por el mar"), su elitismo ("poesía de círculo vicioso / para media docena de

⁴⁶"Yo quería ver si era posible hacer una poesía de tipo ensayo, una poesía ensayística, a base de ideas. La respuesta es positiva: aunque este poema sea un poema frustrado, un poema a medio camino, en todo caso está a medio camino, o sea que está en alguna parte, no se quedó en el punto de partida" (en Benedetti, "Nicanor Parra o el artefacto con laureles", Los poetas comunicantes, Montevideo, Marcha, 1972: 57).

⁴⁷Teoría de la vanguardia, Barcelona, Península, 1987. El impacto de este libro se deja ver en los ensayos de Andreas Huyssen y en el libro de Charles Russell, Poets, Prophets and Revolutionaries: The Literary Avant-Garde from Rimbaud through Postmodernism (1985).

elegidos"), y su ruptura iconoclasta que opera sólo a un nivel lingüística ("`libertad absoluta de expresión'", se dice, encomillando el verso para subrayar la vacuidad de esa libertad), y no al nivel de las ideas ("poesía basada / en la revolución de la palabra / en circunstancias de que debe fundarse / en la revolución de las ideas"). "Manifiesto" se burla de las supuestas intenciones en esta poesía de **épater le bourgeois** ("Hoy nos hacemos cruces preguntando / para qué escribirían esas cosas / ¿Para asustar al pequeño burgués? / ¡Tiempo perdido miserablemente!"), y señala que ellos mismos, los vanguardistas, no eran más que "unos reverendos poetas burgueses".

Por eso, el poema desconfía en el supuesto comunismo de estos poetas mayores ("unos pocos se hicieron comunistas. / Yo no sé si lo fueron realmente"), y recuerda que se negaron a someterse a lo que quizá debiera ser una poesía comunista ("Cada vez que pudieron / se declararon de palabra y de hecho / contra la poesía dirigida / contra la poesía del presente / contra la poesía proletaria"). Habría que leer esto, una vez más, dentro del contexto de la guerrilla literaria, de la mutua rivalidad por ser no sólo EL poeta, sino también EL comunista. De ahí que, en "Aquí estoy", Neruda llamara a Huidobro "comunista de culo dorado", que de Rokha escribiera a Huidobro que "a nosotros, marxistas-leninistas-stalinistas, no nos sorprende tu sistema de ideas burguesas, tu idealismo reaccionario",⁴⁸ y que Huidobro declarara, en 1938: "Lo que hay es que sigo siendo el único verdadero comunista entre todos esos falsos revolucionarios intelectuales trasnochados que se aferran hoy al comunismo por espíritu arribista (...). Soy comunista y ellos no lo son".⁴⁹ Sin embargo, cuando Neruda volvió a Chile de España, el Partido Comunista se puso al lado suyo en la

⁴⁸Zerán, La guerrilla literaria: 200.

⁴⁹Juan Jacobo Bajarlia, "La leyenda negra contra Huidobro", en René de Costa, comp., Vicente Huidobro y el creacionismo, Madrid, Taurus, 1975: 171-172.

'guerrilla'; de Rokha quedó marginado del Partido por un lío de faldas, y Huidobro empezó a alejarse del comunismo. De Rokha pasaría el resto de su vida denunciando el pseudo-comunismo de Neruda ("Eres la negra cabeza de puente / de la horrorosa corrupción burguesa / en el filo-marxismo decadente"⁵⁰); Neruda, por su parte, siempre negaría a tomar en serio el comunismo de Huidobro.⁵¹

Es en el contexto de esta lucha poético-política, entonces, que Parra lanza sus denuncias en "Manifiesto". Su ataque se dirige no sólo al hermetismo (esa "libertad absoluta de expresión"), sino también, implícitamente, a las tres opciones de poesía comunista que él menciona -poesía dirigida, poesía del presente y poesía proletaria-, que representarían, en cambio, una absoluta **falta** de libertad de expresión. Habría que recordar, por supuesto, todos los poetas de la guerrilla se acercaron, en algún momento, al realismo socialista. Así se ve, por ejemplo, en poemas de Huidobro como "Despertar de octubre 1917" y "Elegía a la muerte de Lenin", incluidos en sus Obras completas, pero también en poemas menos conocidos como "Canto al Primero de Mayo", "La dulzura de vivir", "España", "Tchu = De" y "Pasionaria".⁵² En el caso de Pablo de Rokha, Naím Nómez ve una asimilación del

⁵⁰"Tercetos dantescos a Casiano Basualto" (1965), en Zerán, La guerrilla literaria: 216.

⁵¹"No podríamos pensar en Huidobro como un protagonista político a pesar de sus veloces incursiones en el predio revolucionario. Tuvo hacia las ideas inconsecuencias de niño mimado" (Confieso que he vivido, Barcelona, Seix Barral, 1988: 394). La crítica ha seguido esta visión nerudiana de Huidobro al pie de la letra. Mireya Camurati, por ejemplo, afirma que "Huidobro no ofrece en su poética, y no aparece en su poesía, ninguna pretensión de influir sobre el proceso histórico-social" (Poesía y poética de Vicente Huidobro, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1980, 152). La recopilación de poemas, artículos y entrevistas en José de la Fuente, Vicente Huidobro: Textos inéditos y dispersos, muestra, al contrario, la seriedad y la sinceridad del compromiso social de la poesía de Huidobro a lo largo de los años treinta (Santiago, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1993).

⁵²En José de la Fuente, Vicente Huidobro: 24-31. Huidobro no incluyó a ninguno de estos poemas abiertamente políticos en sus libros, indicio del valor puramente utilitario que les concedía. Esto no significa, sin embargo, que no haya intentado fusionar el creacionismo con una forma social o política de la poesía. En su novela Sátira, o el poder de las palabras

realismo socialista a partir de Cinco cantos rojos (1938).⁵³ Por su parte, a comienzos de los años cincuenta Neruda hizo una **mea culpa** por haber escrito las Residencias, y se alineó explícitamente en el campo del realismo socialista:

Sobrepasando los cánones antiguos, el realismo socialista muestra la transformación del hombre en el período de nacimiento de la nueva sociedad. Es decir, no se reduce a retratar al hombre y al paisaje, sino que contribuye a la formación y a la construcción del porvenir (...). De esta manera, el escritor se convierte en creador de la historia, asumiendo por primera vez un papel directo en la construcción de la época.⁵⁴

Más allá de la oposición polar de este tipo de literatura con respecto a las vanguardias, no dejan de ser curiosos los paralelismos entre el creador huidobriano y este "creador de la historia", entre el inventor de "nuevos mundos" y el constructor de "la nueva sociedad". Por eso, el manifiesto antipoético se opone -"con mucho respeto"- a ambas concepciones poéticas, comenzando y terminando con el verso lapidario: "Los poetas bajaron del Olimpo".

Parra se refiere a los vanguardistas como "nuestros abuelos inmediatos, / ¡Nuestros buenos abuelos inmediatos!". Denominarlos "abuelos" es, como diría Bloom, "mal-leerlos", alejar el poder de su influencia, archivarlos en una imaginaria prehistoria poética, y negar el peso determinante de su sombra sobre todo lo que se escribía en Chile: como si el parricidio no fuera necesario, como si los (ex)vanguardistas se hubieran extinguido en el humo de sus

(1937), el personaje Pedro Almora, un revolucionario comprometido, serio y heroico, es autor, además, de un "Poema para hacer crecer los árboles". Un texto del mismo nombre aparece en Ver y palpar (1941) -un libro de poesía del propio Huidobro-, y podría servir como un punto de partida para buscar una forma **otra** de poesía política entre los vanguardistas chilenos.

⁵³Pablo de Rokha: una escritura en movimiento, Santiago, Documentas, 1988: 118.

⁵⁴En David G. Anderson, Jr., On Elevating the Commonplace, Valencia, Albatros, 1987: 108-109.

pretensiones herméticas y militantes.

La realidad era, desde luego, más compleja, porque entre la poesía hermética irremediablemente burguesa, y la poesía comunista "dirigida", es difícil ver la "tierra firme" en que el antipoeta pretende situar su poesía. Si los poetas mayores "no fueron poetas populares, / fueron unos reverendos poetas burgueses", y si "sólo uno que otro / supo llegar al corazón del pueblo", es difícil saber dónde se instalaba el antipoeta en esta dicotomía burgués/popular.⁵⁵

Es cierto que Parra había publicado una poesía "auténticamente" popular en La cueca larga, un libro que "supo" llegar "al corazón del pueblo".⁵⁶ Además, se ha establecido una relación entre "Manifiesto" y la tradición satírica de la poesía popular chilena: según Cristián Huneeus, "desde la experiencia de la poesía popular, y sólo desde aquí, es posible captar el sentido de la artillería descargada en 'Manifiesto' contra el conservador de izquierda".⁵⁷ El conservador de izquierda, seguramente, sería el poeta que se doblegaba a los cánones - herederos de la tradición burguesa del realismo- del realismo socialista.

⁵⁵Es significativo que en su "Oda a los poetas populares", Neruda se da cuenta del abismo que había entre su propia poesía y la de "ellos", a pesar de su deseo de emular la sencillez de su canto: "y es sencillo / su canto, / es sólo tierra y agua. / Así quiero que canten / mis poemas".

⁵⁶Según Darío Carmona, "con este libro, Parra surge como un 'Nicolás Guillén chileno', respondiendo con estilo propio al acento y frescura rítmica del poeta cubano de los 'sones'; y Hernán Poblete Varas veía en sus poemas "el auténtico arte nuestro, trasunto del espíritu nacional. En estos versos, breves y nerviosos versos, están la sangre y el alma de nuestra gente, de la más pura, de la más realmente chilena" (En Luis Sánchez Latorre, "Saltan a la arena cinco enérgicos defensores de La cueca larga", Las Últimas Noticias, 3 de Abril de 1958: 16). Y en palabras de Fernando Alegría: "Cuando Nicanor Parra triunfa con La cueca larga, (...) es porque la gente huasa le ha considerado como uno de los suyos: le ha reconocido y apreciado su cinismo, su apetencia gastronómica, su agresivo desprecio por la mujer y su habilidad para mantenerla subyugada, su bulliciosa amargura y sus sangrientas parodias de las instituciones burguesas" (Literatura y revolución, México, FCE, 1970: 179).

⁵⁷"Sobre la poesía de Parra". Mensaje, Santiago, 262: 495.

Para la puesta en práctica de esta poesía de **espíritu** "popular", el antipoeta afirma que "nosotros conversamos / en el lenguaje de todos los días / no creemos en signos cabalísticos". El lenguaje cotidiano sería la herramienta (puesto que el antipoeta es "un hombre como todos / un albañil que construye su muro: / un constructor de puertas y ventanas") para llegar al pueblo, para escribir una poesía que "alcanza para todos". Esta necesidad de un lenguaje directo hizo que Versos de salón (1962) casi se llamara Pan pan vino vino, como le contó Parra a José Donoso en una entrevista de 1960.⁵⁸ Habría que señalar, sin embargo, que Neruda también defendía este deseo de un lenguaje directo y comunicativo. En sus memorias escribió: "La burguesía exige una poesía más y más aislada de la realidad. El poeta que sabe llamar al pan, pan y al vino, vino, es peligroso para el agonizante capitalismo. Más conveniente es que el poeta se cree, como lo dijera Vicente Huidobro, 'un pequeño dios'".⁵⁹ Esta nueva visión nerudiana, propuesta sobre todo a partir de Odas elementales -un libro publicado en 1954, el mismo año que Poemas y antipoemas-, fue una incursión en el espacio que la escritura de Parra abría en el campo literario, y muestra que los conceptos antipoéticos de claridad y comunicabilidad no se oponían, en realidad, de un modo tan maniqueo contra la oscuridad de los poetas mayores, a pesar de la "mala lectura" que hacía Parra de ellos, rechazando todos los puntos de contacto.

Los puntos de diferencia, sin embargo, siguen existiendo: Neruda se oponía, como Parra, a la poesía de "pequeño dios", pero como se vio arriba, el realismo socialista también rodeaba con una especie de aura al poeta creador de nuevos mundos (socialistas). Por otro lado, habría que reconocer que las pretensiones de "al pan, pan y al vino, vino" en Neruda

⁵⁸En José Donoso, "Parra: Reniega del código, la mesa y el reloj", Ercilla, 27 de Julio de 1960.

⁵⁹Confieso que he vivido: 404.

eran siempre relativas; la tentación de la metáfora resultaba irresistible. Merecería la pena recordar, por ejemplo, que el Neruda de Odas elementales llamara al pan, no pan, sino "acción de hombre, / milagro repetido, / voluntad de la vida", y "equinoccial / germinación / terrestre"; y que llamara al vino, "vino con pies de púrpura / o sangre de topacio, / vino, / estrellado hijo / de la tierra, / vino, liso / como una espada de oro, / suave / como un desordenado terciopelo".⁶⁰

A pesar de la defensa de la poesía popular en "Manifiesto", y la fusión implícita que se hace de la poesía popular y la antipoesía, habría que señalar que el hablante antipoético se da cuenta de que él también es un pequeño burgués. Grita, enloquecido, en "Viva la cordillera de los Andes": "Un pequeño burgués es lo que soy / ¡Qué me importan a mí los arreboles!", y se encuentra él mismo atrapado en el círculo vicioso del poema "El pequeño burgués", también de Versos de salón.⁶¹ Este libro, dijo Parra en 1960, "es la poesía de la clase media chilena, del pequeño burgués consciente".⁶² En este sentido, cuando "Manifiesto" termina con la declaración de que "somos tierrafirmistas decididos", es pertinente recordar que fuera del tono oposicional y algo programático de este texto, la mejor poesía de Parra carece de una base tan sólida. Guillermo Sucre ha señalado que este deseo antipoético de "surgir de una `tierra firme'", provoca un dilema irresoluble, porque "ya no existe esa `tierra firme': por el contrario, en la experiencia misma de este poeta, el mundo

⁶⁰Obras completas, Vol.II: 138, 203.

⁶¹Para Alvaro Salvador, el primero de estos poemas indica que "Nicanor Parra se considera producto de la pequeña burguesía, pero producto que `hay que modificar'" (Para una lectura de Nicanor Parra, Sevilla, Universitaria, 1976: 93). El segundo poema, al contrario, sería ahora un "ataque desde fuera", en que el antipoeta ya habría superado su condición pequeña burguesa (96-97). Hay que señalar, sin embargo, que las recomendaciones del hablante, en este poema, para salir del "círculo vicioso", son una simple réplica -y no una "superación"- del comportamiento dentro de ese círculo.

⁶²En José Donoso, "Parra: Reniega del código".

se ha convertido en 'una especie de jalea'.⁶³ La realidad, como ha dicho Parra, no puede ponerse en el zapato chino de ninguna teoría: la antipoesía tampoco, ni en el "Manifiesto" del autor, ni en ninguno de los sistemas totalizadores que pretenden reducirla a unas cuantas fórmulas programáticas.⁶⁴

"La cueca de los poetas"

En su respuesta a los cuatro artículos de Pablo de Rokha publicados en La Opinión en junio de 1935, Huidobro escribió: "Yo no creo en primeros, segundos y cuartos así de modo tan infantil, ni creo que la poesía sea una carrera de caballos".⁶⁵ No obstante, con la megalomanía del propio Huidobro y de sus dos contrincantes de la guerrilla literaria, la poesía chilena, para ellos y para los que seguían, se convirtió justamente en eso. El poema "Madrigal", de Poemas y antipoemas, podría ser interpretado como un retrato de las peripecias sufridas por el antipoeta en sus primeros contactos con el campo literario: "Ya me he quemado bastante las pestañas / en esta absurda carrera de caballos / en que los jinetes son arrojados de sus cabalgaduras / y van a caer entre los espectadores". Si caen entre los espectadores, es porque la guerrilla literaria había transformado el mundo de la poesía en eso: un espectáculo público.

"La cueca de los poetas", una de las últimas canciones grabadas por Violeta Parra antes de suicidarse en 1967, fue escrita por su hermano Nicanor, y lleva el espíritu de la

⁶³La máscara, la transparencia, México, CFE, 1985: 265.

⁶⁴Bastante curioso, y sintomático de las malas lecturas que se han hecho de la antipoesía, es el entusiasmo de la interpretación revolucionaria que hace Mario Benedetti de "Manifiesto" en su entrevista "Nicanor Parra, o el artefacto con laureles", a pesar de la notable reticencia de su interlocutor.

⁶⁵Zerán, La guerrilla literaria: 195.

competencia literaria a sus extremos más hiperbólicos: la poesía es una carrera que se calibra a la medida de la respectiva "lindeza" de cada poeta, y según los caprichos y chismes de la opinión pública (según lo que **dice la gente**).

Qué lindos son los faisanes
qué lindo es el pavo real
qué lindos son los poemas
de la Gabriela Mistral

Qué lindos son los poemas
Pablo de Rokha es bueno
pero Vicente
vale el doble y el triple
dice la gente

Dice la gente ay sí
no cabe duda
el más gallo se llama
Pablo Neruda

Corre que ya te agarra
Nicanor Parra.⁶⁶

La naturaleza explícita e hiperbólica del texto no oculta cierto 'realismo' en la representación de la carrera. Es el mismo proceso "agonístico" que Bloom ve en la literatura moderna del Occidente a partir de Shakespeare, condensado, en el contexto chileno, a un espacio de cincuenta años. Llama la atención que este fenómeno -específicamente moderno, por sus connotaciones de originalidad y superación- sigue presente en la visión que expresa Parra, en una entrevista de 1994, acerca del "fenómeno de relevo" en la poesía:

Lo que ocurre simplemente es un fenómeno de relevo. Hay que concebir a los poetas como atletas, como boxeadores. Un boxeador siempre es derribado por

⁶⁶Zerán, La guerrilla literaria: 133.

otro que aparece con más energías vitales y con otro estilo de pelea (...). Necesariamente tiene que aparecer, no puede no aparecer. Nunca se ha dado el caso. Un poeta que esté indefinidamente y que no sea suplantado por otro..., nunca ocurrió tal cosa. Por ejemplo, veamos aquí lo que pasó en Hispanoamérica. Empecemos con Rubén Darío. Rubén Darío es suplantado por Huidobro. El creacionismo huidobriano echa por tierra el modernismo de Darío, y enseguida Vallejo echa por tierra a Huidobro, y, en cierta forma, Neruda echa por tierra a todos éstos.⁶⁷

Cuando se le pregunta quién echa por tierra a Neruda, Parra responde, con característica socarronería, "Eso está por verse todavía".

Como se ve, el lastre de la guerrilla literaria sigue vivo en la poesía chilena.⁶⁸ Esta tesis pretende examinar cómo la retórica guerrillera y competitiva se ha ido tornando más hueca en las últimas décadas, debida en gran parte al hecho de que Parra, el gran impugnador de los tres poetas mayores, haya desacralizado hasta tal punto su propia figura como (anti)poeta que ni él, ni los otros poetas más jóvenes que pretendían erguirse en el Poeta - con mayúscula- del campo literario chileno, pudieran salvarse del ridículo.

"No me conformo con la vi(u)da"

Como "La cueca de los poetas", el cuarto texto que "trata" sobre la guerrilla literaria, "No me conformo con la vi(u)da", no se ha publicado en ningún libro de Parra. Apareció como prólogo en el libro de Edith Grossman, The Antipoetry of Nicanor Parra (1975).

En el poema "No me conformo con la vi(u)da", la ambivalencia lingüística entre

⁶⁷Faride Zerán, "Nicanor Parra", en Al pie de la letra: 80.

⁶⁸"La dinámica que alcanzó la rivalidad entre Huidobro, de Rokha y Neruda trasciende su tiempo histórico, se acomoda en el inventario de los escritores del país y del mundo, y circula, como el espíritu de sus creadores, en el inconsciente colectivo de los chilenos. Y es que quienes poseen buen olfato, además de memoria, perciben, hasta hoy, que nuestra poesía huele a pólvora" (Zerán, La guerrilla literaria: 9).

'vida' y 'viuda', juega con la relación vital y erótica que un poeta tiene con su obra, y con el hecho de que ésta después lo sobreviva como si fuera una viuda.⁶⁹ El hablante antipoético expresa su disconformidad con su propia "vi(u)da del profesor universitario", y también su envidia -con reservas- de las vi(u)das de los poetas de la guerrilla: de Huidobro ("hubiera sido preferible / ser simple hijo de familia / con palacete en la Alameda / más viajero que viñatero / claro que sin guantes pato"); de Neruda ("o senador de la república / premio lenin y premio nobel / eso sí que sin mascarones / de proa virgen del carmen"); y de Pablo de Rokha ("hasta la viuda miserable / del vendedor ambulante / en los puebluchos del sur / claro que sin yerno turco / tiene sus pros y sus contras"). Anhela, por otro lado, las vi(u)das -ahora sin reservas- de un Vallejo ("qué formidable hubiera sido / salir del país a los 20 / para no volver nunca más / (el Cholo lo supo hacer)", o de un Darío ("llegar a Valparaíso / con un maletín de gásfiter / a fines del siglo pasado / hablando nicaragüense"). Sin embargo, "nada de eso sucedió / y me tengo que conformar / con el pizarrón y la tiza / la tiza y el pizarrón / hasta que jubile o reviente".⁷⁰

Es importante contrastar las reservas expresadas con respecto a los poetas chilenos ("claro que sin guantes pato"; "sin mascarones de proa"; "claro que sin yerno turco"), con las referencias más elogiosas a Vallejo y Darío, lo cual es señal de la escasa **sombra** de influencia proyectada por éstos. Por otro lado, destacan los vestigios de un heroísmo desgastado en el retrato de los poetas mayores, en su aristocracia, sus puestos políticos y premios poético-políticos, en sus errancias malditas por el Sur de Chile, y en sus viajes a

⁶⁹En una entrevista de 1970, Parra recuerda un "juego surrealista" que consistía en "cambiar en textos conocidos la palabra 'vida' por 'viuda'" (Morales, La poesía de Nicanor Parra: 203). También hay un artefacto que dice: "VIUDAS: / Las siete viudas del gato / La viuda, la pasión y la muerte de N.S.J. / Después de esta viuda no hay otra".

⁷⁰En Edith Grossman, The Antipoetry of Nicanor Parra, New York, New York University Press, 1975: xxi-xxiv.

Europa, mientras que la imagen del sujeto antipoético retiene la misma degradación en su papel de profesor anti-héroe, que le caracteriza desde el "Autorretrato" de Poemas y antipoemas.

"Canto primo"

El último de los cinco textos es "Canto Primo", de Hojas de Parra, una parodia de la Divina comedia que invita una identificación de sus tres animales -el león, la loba y la pantera- con los tres guerrilleros:

En mitad del camino de la vida
me extravié en una selva tenebrosa
por internarme en tierra prohibida

sólo de recordarlo
se me ponen los pelos de punta:
un león una loba y una pantera
-miserere di me-
me miraban como queriendo desayunarse conmigo

suerte que el gran Tomás*
apareció en el momento preciso
de lo contrario no estoy contando la historia

* Lago

La nota, con su referencia a Tomás Lago, aclara la alegoría del poema. Lago "se transformó en el adalid" de una poesía de la claridad a finales de los años 30, y organizó las antologías Ocho poetas chilenos (1938) y Tres poetas chilenos (1942), que se opusieron explícitamente - como se ha señalado arriba- a "los poetas creacionistas, versolibristas, herméticos, oníricos, sacerdotales" de la Antología de poesía nueva chilena de Anguita y Teitelboim.

La referencia a la "tierra prohibida" de la "selva tenebrosa" parecería aludir al elitismo

y la oscuridad de estos poetas, pero también al peligro que suponía para el hablante antipoético entrar en el campo prohibido. El peligro se materializa en la forma de los tres animales, que "me miraban como queriendo desayunarse conmigo". Es decir, la voracidad fraticida de los tres guerrilleros se extendía igualmente a cualquier otro que pretendiera adentrarse en el campo poético. La amenaza, por lo visto, era doble: por un lado, una angustia del joven poeta al sentirse atrapado entre las lianas (la influencia) de la selva tenebrosa, y por otro, el miedo muy concreto de las fauces de los tres animales. Es un terror que marca indeleblemente al que habla, porque "sólo de recordarlo / se (le) ponen los pelos de punta", pero el agradecimiento a Tomás Lago deja constancia de que, a pesar de los peligros, el antipoeta logró liberarse de la sombra de los poetas mayores.

HUIDOBRO Y PARRA

En las siguientes secciones, examinaré las relaciones poéticas entre los tres poetas de la guerrilla literaria y Nicanor Parra, a un nivel individual. Al estudiar las distintas formas de asimilar y torcer el legado de estos poetas mayores, se podrá ver cómo funciona el proceso mediante el cual el antipoeta se libera de la sombra angustiante de la influencia de sus grandes precursores modernos. Por otro lado, el diálogo y la contraposición de estas poéticas distintas, permitirán ver cómo se plasman, en la obra antipoética, algunas de las tendencias postmodernas señaladas en la primera parte de esta tesis.

He mostrado cómo no sólo Parra, sino también Neruda, se oponen a la visión del poeta como "pequeño dios", según la designación hecha por Huidobro en el primer poema de su época creacionista. Esta desafortunada expresión ha contribuido, en gran medida, a la imagen frecuentemente negativa de Huidobro que la historia poética del siglo ha ido forjando. Al caracterizar, o mal-leer su poesía como una escritura atada al concepto de "pequeño dios", se le ha enclaustrado en una visión sumamente reductiva. En el caso de Parra, esta lectura tal vez delate una gran necesidad de liberación con respecto al precursor. "Los poetas bajaron del Olimpo", escribió en "Manifiesto", en referencia a esos poetas que efectivamente se habían auto-divinizado con sus pretensiones proféticas y fundacionales, y se habían insertado en la sociedad como portavoces oraculares de una (la) verdad tanto política como poética. Huidobro no era el único; es él, sin embargo, que carga con las pretensiones de la poesía moderna chilena.

"Yo también soy un dios a mi manera / un creador que no produce nada", dice el antipoeta en "Versos sueltos", de Versos de salón, resumiendo así un rechazo a los conceptos de pequeño dios y de la creación. Es un tema a que vuelve Parra con frecuencia. De hecho,

formula su propia concepción del poeta por contraposición a la de Huidobro:

El vanguardismo trató de romper con ciertas fórmulas archimodernistas, pero la vanguardia es más bien el modernismo en estado de crisis. El propio Huidobro dice que el poeta es un pequeño dios. En cambio, en la posmodernidad se trata de asumir la precariedad: el poeta es un hombre del montón, es un hombre de la calle, un albañil que construye su muro. A mí me carga la palabra creador y a Huidobro no. No me gusta, porque el creador es un dios y yo prefiero al hombre de carne y hueso, tal como se da en la realidad concreta. En la antipoesía, él no está dotado de poderes sobrenaturales.⁷¹

Al ensalzar su propia figura y alejarse del hombre común, el poeta moderno perdió contacto con la realidad. En este sentido, los resultados poéticos, por muy deslumbrantes que fueran, eran, para el antipoeta, vacuos, y en el peor de los casos, ridículos. De ahí que dijera de Huidobro, en una entrevista con Antonio Skármeta del año 1968: "Era un pájaro precioso que hacía lindas acrobacias en el jardín de espaldas a la realidad. El mundo del poeta 'pequeño dios' es un escenario donde no ocurre nada realmente dramático";⁷² por otro lado, en la carta ya mencionada que escribió en 1949 a Tomás Lago, se refiere con desdén a "los bufones, estilo Huidobro".⁷³

El poeta divinizado es un inventor de nuevos mundos, y otorga una nueva sintaxis a

⁷¹Juan Andrés Piña, "Nicanor Parra: la antipoesía no es un juego de salón": 33-34. En otra entrevista, Parra niega la supuesta ruptura de las vanguardias con el modernismo porque perpetuaba una visión sacralizada del poeta: "El poeta en el modernismo toma el lugar del sacerdote o del propio Dios. Hay que acordarse, por ejemplo, de que Huidobro decía que el poeta es un pequeño Dios"; contrapone una imagen deportiva: "el poeta no es un medium sino que está más cerca de lo que podría llamarse un futbolista, porque lo básico en el fútbol es descolocar al otro, para poder pasar con la pelota, (...) descolocar al lector, no iluminarlo" (Marras, "Materiales de demolición": 389).

⁷²"El apogeo del antipoeta", Ercilla, 14 de Agosto: 38.

⁷³Nicanor Parra, Poemas para combatir la calvicie: 50.

la poesía. En palabras de Huidobro, "el valor del lenguaje de la poesía está en razón directa de su alejamiento del lenguaje que se habla".⁷⁴ La posición de la antipoesía es radicalmente opuesta: su valor estaría relacionado directamente a su **acercamiento** al lenguaje que se habla: "Nosotros conversamos con el lenguaje de todos los días", decía en "Manifiesto". Claro, la poesía de ninguno de los dos corresponde estrictamente, en la práctica, a lo que predicán.

Huidobro trabaja básicamente con una serie de motivos tradicionales, mezcladas en ocasiones con elementos de la vida moderna (aviones, la Torre Eiffel), que son retratados como una metamorfosis de elementos ya existentes (pájaros, árboles), yuxtapuestos o sobrepuestos a otros motivos y elementos variopintos. Los árboles, las golondrinas, las alondras, los barcos, los océanos, las estrellas y la luna son protagonistas de la poesía lírica en su línea más tradicional, desligados de sus contextos habituales en el discurso huidobriano, con la intención de producir efectos insólitos en el lector ("y el alma del lector quede temblando", exige "Arte poética"). El creacionismo no produce, en este sentido, un cambio radical en el campo léxico, pero si lo hace, en cambio, a un nivel semántico.

La antipoesía, por su parte, hace un trabajo paralelo, pero esta vez con objetos, frases hechas y un lenguaje tomados de la vida cotidiana, también sacados de sus contextos usuales y redispuestos mediante el montaje "antipoético", con el objetivo de descolocar las ideas más o menos fijas del lector con respecto a su vida rutinaria. El lenguaje tradicionalmente poético, cuando entra en la antipoesía, aparece casi siempre codo a codo con estos elementos cotidianos y prosaicos, lo cual suele producir un efecto irónico, o al menos un desgaste del valor estético tradicional.

En la entrevista con Piña, Parra afirma que elementos como la luna, el mar y los

⁷⁴Huidobro, Obras completas, Vol I, Santiago, Zig-Zag, 1964: 654-655.

crepúsculos, quedan como objetos muertos en el poema tradicional: por ejemplo, "si el poeta coloca la palabra 'arcoiris', cree que el lector va a dar un salto, pero no hay tal". La 'corrección' antipoética consiste en resucitar a los objetos muertos: "una manera de hacer vivir a un arcoiris sería colocarlo en una sala de baño o dentro del dormitorio".⁷⁵ El ejemplo es particularmente significativo, porque el arcoiris, como se ha señalado antes, es uno de los elementos predilectos del creacionismo, usado frecuentemente en la poesía de Huidobro, y sobre todo en los ejemplos de la técnica creacionista que ofrece en sus manifiestos, que subrayan justamente la manera en que el arcoiris **no** quede como un peso muerto en el poema. En "El creacionismo", Huidobro afirma que cuando escribe "El pájaro anida en el arco iris", está presentando al lector "un hecho nuevo, algo que jamás habéis visto, que jamás veréis, y que sin embargo os gustaría mucho ver".⁷⁶ Es notable la idea que este ejemplo ofrece de una **belleza** estética superior a la belleza de la naturaleza: hay una inyección de vida, una intensificación de la belleza tradicional mediante la yuxtaposición de dos realidades lejanas. En otro manifiesto, "La poesía", Huidobro defiende su derecho de querer ver "un rebaño de ovejas atravesando el arco iris". Este sería otro ejemplo de cómo el poeta cambia de vida a las cosas de la naturaleza, y "tiende hilos eléctricos entre las palabras y alumbrá de repente rincones desconocidos" (654).

Ahora bien, lo que Parra plantea, al colocar su arco iris en una sala de baño o dentro del dormitorio, coincide con las ideas de Huidobro sobre la necesidad de modificar el lenguaje tradicional osificado mediante yuxtaposiciones insólitas, y difiere únicamente en la elección de elementos o palabras que conforman tales yuxtaposiciones. Es decir, la visión de Parra responde al deseo, necesidad o capricho de degradar la supuesta belleza del fenómeno

⁷⁵"Nicanor Parra: la antipoesía no es un juego de salón": 36-37.

⁷⁶Obras completas, Vol.I: 674.

natural del arco iris, al situarlo en un contexto cotidiano 'vulgar', mientras que Huidobro quiere exaltar, o más bien 'superar' esa belleza: el feísmo dadaísta del primero, se diría, se contrapone al "esteticismo" creacionista del precursor.

La poesía tanto de Huidobro como de Parra responde a ambientes sociales revolucionados por los últimos avances tecnológicos: el avión, por ejemplo, una transmutación moderna de la paloma de la paz en Ecuatorial (1918), recorre gran parte de la poesía huidobriana en su primera etapa vanguardista, mientras que en Parra, son los medios de comunicación masiva -la radio, la televisión y la publicidad- los que marcan la antipoesía. En ambos casos, y de modos distintos, los cambios tecnológicos se manifiestan sobre todo en un concepto distinto de la velocidad -"la belleza de la velocidad" del manifiesto futurista de Marinetti-, que deja sus huellas en su poesía.

Habría que señalar, sin embargo, que Huidobro parece no 'celebrar' esta velocidad, tanto como controlarla y contenerla mediante la espacialización mallarmeana de los versos en el poema, y mediante el uso de imágenes más bien estáticas, congeladas en el tiempo. Así ocurre, por ejemplo, en las tres referencias al avión en Ecuatorial, "El divino aeroplano / traía un ramo de olivo entre las manos"; "Los aeroplanos fatigados / Iban a posarse sobre los pararrayos"; "Biplanos encintas / pariendo al vuelo entre la niebla".⁷⁷ Un aeroplano metamorfoseado en moderna paloma de la paz es un aeroplano desprovisto del ruido y de la velocidad específicamente modernos; es un avión, además, que se cansa y se descansa como un animal; y que queda embarazado, es decir, pesado, aletargado, como un animal. En los tres ejemplos, el encabalgamiento de los versos impone una lentitud, un contenimiento a la potencial velocidad de los aeroplanos; y en el último, la espacialización acentúa este efecto, frenando el dinamismo (textual) del avión con el gerundio:

⁷⁷Obras completas, Vol.I: 296.

Una de las grandes diferencias en la antipoesía es la forma en que la velocidad introducida en la sociedad por la nueva tecnología va a ser asimilada icónicamente en el texto. Fredric Jameson habla del texto postmoderno como una especie de "surrealismo sin el inconsciente", una expresión que tiene cierta relevancia en el cambio de enfoque Huidobro-Parra. Huidobro se opuso, en sus manifiestos, a la escritura supuestamente automática del surrealismo, defendiendo el concepto de lo que él llamaba la "superconciencia" o el "delirio poético", que no renuncia a la razón, sino que la eleva hasta la misma altura que la imaginación, electrificando ambas, y desatando en el alma del poeta "todo un mecanismo de juego de campanas a percusión", que conduce, en el acto de creación poética, a "la transmutación de todas las cosas en piedras preciosas".⁷⁸

Ahora bien, el delirio es un concepto que se repite en la antipoesía, pero desprovisto del control de la razón, y carente también del motor unificador del inconsciente. Rimbaud elegía, en 1871, "arribar a lo desconocido mediante un largo, inmenso y razonado desorden de todos los sentidos". Huidobro, por su parte, se hacía "vidente, Vicente, vigente, por un total y sistemático descuanjeringamiento de todos los sentidos" (el **pastiche** es obra de Parra).⁷⁹ Frente al **razonado** desorden de Rimbaud, Schopf ha resaltado que el desorden (de los sentidos y los versos) propiamente antipoético es un efecto de las circunstancias, resultado de su inserción en el torbellino de la vida social".⁸⁰ Es decir, lo que buscaban con tanto

⁷⁸En "Manifiesto de manifiestos", Obras completas, Vol.I: 664-665.

⁷⁹"¿Qué sería de este país sin Vicente Huidobro?", La Epoca, 12 de Septiembre de 1993: 8B.

⁸⁰Del vanguardismo a la antipoesía, Roma, Bulzoni, 1986: 182.

empeño Rimbaud y Huidobro, es algo experimentado por el sujeto contemporáneo, sin necesidad de búsqueda, tanto en el desorden de la sociedad, como en el de su mente.

En Parra, el "torbellino de la vida social" funciona, al nivel poético, como una especie de 'delirio sin el inconsciente'. "Antipoetry is life in words; the method of antipoetry is delirious eclecticism", dijo Parra a Patricio Lorzundi en una entrevista de 1971.⁸¹ Y justamente porque la antipoesía es, o por lo menos pretende ser "vida en palabras", el delirio ecléctico de la vida social se refleja, mejor dicho, se vive en ella. Es en el poema "Se me pegó la lengua al paladar", de Versos de salón, donde el delirio toma posesión de un hablante que se encuentra lacerado por una incapacidad expresiva, un pelele esquizofrénico que reacciona como de resorte a todo lo que le ocurre (la infidelidad de su novia, su cumpleaños, las exigencias de la amistad, y las acusaciones -¿imaginadas?- de borracho). La disolución de la personalidad de este sujeto, la manera en que se encuentra arrojado de una idea u obsesión a otra, en fin, su **delirio**, no es la simple consecuencia de la borrachera:

¿Qué el alcohol me hace delirar?
¡La soledad me hace delirar!
¡La injusticia me hace delirar!
¡El delirio me hace delirar!

Es un delirio provocado más bien por dos motivos. En un primer lugar, por el sentimiento de desamparo que experimenta el sujeto contemporáneo (chileno / hispanoamericano / ¿universal?) en un mundo repentinamente desprovisto de la divinidad que lo estructuraba: de ahí que el título del poema, "Se me pegó la lengua al paladar", aluda a los versos bíblicos del Salmo 137 ("¡Mi lengua se me pegue al paladar / si pierdo tu recuerdo, / si no pongo a

⁸¹"In Defense of Antipoetry: an Interview with Nicanor Parra", Review 4-5 (1971/1972): 65.

Jerusalén / por encima de mi gozo!")), sin poder -mejor dicho, sin tener una identidad suficientemente estable para poder- gozar en un mundo sin Dios. Por otro lado, el delirio - expresado a un nivel rítmico en la acumulación de endecasílabos aislados, apenas relacionados uno al otro- puede ser concebido como un simulacro de la velocidad y rotación constante de las informaciones, que anonadan al sujeto contemporáneo con sus noticias y su publicidad. "El delirio", según Jean Baudrillard, "es el encadenamiento puro, carente de referencias, del lenguaje"; este encadenamiento esquizofrénico, tan característico del pensamiento y la expresión postmodernos, es algo muy característico del hablante antipoético de Versos de salón.⁸²

He examinado, arriba, cómo la antipoesía mal-lee a Huidobro para desarticular el peso de su escritura en el horizonte poético. Sin embargo, una vez que se haya consagrado la antipoesía, la perspectiva de Parra cambia, como se puede constatar en el poema-discurso que leyó en el centenario del nacimiento de Huidobro, que lleva por título "¿Qué sería de este país sin Vicente Huidobro?". El texto es una especie de pastiche de diversos textos huidobrianos, salpicada con comentarios elogiosos, críticos e irónicos, que celebra al poeta muerto como un gran precursor de la antipoesía.

La crítica anterior sigue en pie, pero diluida, matizada: "Se creía la muerte en bicicleta, qué lástima", comenta el antipoeta, pero sin dejar de señalar que "Huidobros hay en cantidades", muchos de los cuales se escapan de los límites del concepto "pequeño dios". Es decir, en vez de reducirle la poesía huidobriana a las declaraciones más pretenciosas de su etapa creacionista, el discurso procura abrir otras perspectivas de lectura, y destaca su

⁸²Si el delirio, para Baudrillard, es el encadenamiento puro del lenguaje, la catástrofe (de este mundo contemporáneo) es "el delirio de las formas y de las apariencias", un caos existencial no expresado, sino encarnado por el delirio lingüístico (Las estrategias fatales: 168).

papel decisivo como precursor antipoético: "Quiero dejar en claro que sin el maestro no hubiera sido posible el discípulo. / Prácticamente todo lo aprendí de Huidobro. Gracias".

Por otro lado, cuando Parra recuerda las célebres palabras del precursor -"La poesía contemporánea comienza conmigo"-, es para darle la razón al respecto, para resaltar el aspecto fundacional de Huidobro en el período moderno de la poesía chilena (hispanoamericana) contemporánea que alcanzaría su final justamente con la obra de Parra. Hay que recordar que un poema de Versos de salón se titula "La poesía terminó conmigo", en una inversión de la frase huidobriana que constituye un portazo resonante al espíritu vanguardista, una afirmación del agotamiento terminal de la tradición de la ruptura poética, y al mismo tiempo el aniquilamiento del sujeto poético en sí, endiosado en un **comienzo** creacionista, disuelto y (ex)**terminado** ahora en este fin antipoético.⁸³ En este mismo sentido, habría que interpretar los siguientes versos del poema-discurso sobre Huidobro: "él fue quien puso la primera piedra / como también la antepenúltima / de ese edificio llamado poesía chilena nueva / cuando Nefthalí Reyes aún no se había cambiado de nombre". La penúltima piedra, se supone, sería la de Neruda **né** Reyes, y la última, desde luego, la de la antipoesía.

Los elogios a Huidobro están articulados en el discurso para resaltar una continuidad oculta entre el maestro y su discípulo antipoético. Lo cierto es que Parra ya había señalado esta maestría huidobriana: durante los años treinta, "yo personalmente me incliné desde la

⁸³Ver a Huidobro y Parra como el principio y fin de la poesía moderna del siglo es algo implícito, tal vez, en la decisión de Teodosio Fernández de terminar su libro La poesía hispanoamericana en el siglo XX con sendos ensayos sobre las "prácticas poéticas" del creacionismo y la antipoesía. "En ellas", escribe Fernández, "se concretan tal vez las más opuestas concepciones de lo poético, ellas significan los límites posibles entre los que se ha desarrollado la poesía contemporánea de Hispanoamérica" (Madrid, Taurus, 1987: 89). Estos límites, establecidos por concepciones tan radicalmente diferentes del lenguaje poético, son también los límites temporales, de la inauguración y la clausura de la poesía chilena (hispanoamericana) moderna.

partida por las cabriolas de Huidobro. Me parecía muy cómico Huidobro, muy 'choro'", hasta tal punto que "en realidad, el maestro para mí era Huidobro".⁸⁴ La relación más tangible entre los dos poetas existe, por supuesto, en el propio nombre, heredado en parte de la descripción de Altazor, "antipoeta y mago".⁸⁵ En su discurso, Parra discute el derecho al título -"¿Antipoeta Vicente Huidobro? No. / Yo tenía entendido que el inventor de la antipoesía era otro", pero se alía con la antipoesía huidobriana para dirigirse a Jorge Edwards: "Una sola pregunta al autor de Adiós Poeta: / ¿Cuándo piensa escribir, Buenos días antipoeta". La muerte de Neruda (ensanchada para significar también la muerte **de la poesía** de Neruda), es interpretada como una resurrección o re-nacimiento de ambos antipoetas.

Lo cierto es que la sombra de Neruda atraviesa el discurso. Para muchos, afirma Parra, el autor de Altazor es el poeta más grande del Nuevo Mundo, aunque otros dan ese lugar a de Rokha o Vallejo, "para no mencionar a los nerudianos, que fueron siempre los más poderosos". Este poder de los nerudianos, desde luego, era doble: por un lado, el poder hipnótico, esclavizador, que emanaba de Residencia en la tierra y Canto general, y subyugaba a tantos poetas jóvenes a la influencia nerudiana; por otro, el poder ejercido por la figura de Neruda y sus seguidores en el campo poético chileno, una figura ensalzada por su consagración poética dentro y fuera de Chile, y por el respaldo de una institución tan poderosa como el Partido Comunista.

El título del discurso se refiere específicamente a la libertad ofrecida por Huidobro, que Parra presenta como un contrapunto a la influencia avasalladora de otros poetas (Mistral,

⁸⁴Leonidas Morales, La poesía de Nicanor Parra: 189-190.

⁸⁵Enrique Lihn, en "A la manera del sr. Corales" una hoja de introducción a las tarjetas postales, Chistes pa(r)ra (des)orientar a la poesía (policía), se refiere a Parra como "antipoeta y no mago", para mostrar un discipulazgo **parcial** de Parra con respecto a Huidobro (Santiago, Galería Epoca, 1983).

Neruda, de Rokha): "¿Qué sería de este país sin Huidobro? / ¿Qué sería de la poesía chilena sin este duende? / Desde luego no habría libertad de expresión. / Todos estaríamos escribiendo sonetos, odas elementales o gemidos". En un ensayo de 1967, Mario Benedetti distinguió la poesía de Neruda -cuya influencia había sido "más bien paralizante, casi diría frustránea, como si la riqueza de su torrente verbal sólo permitiera una imitación sin escapatoria"-, de la de Vallejo, "motor y estímulo de los nombres más auténticamente creadores de la actual poesía hispanoamericana".⁸⁶ En el campo poético chileno, esta contraposición existe más bien entre Neruda y Huidobro. Para Eduardo Anguita (1914-1993), por ejemplo, autor del notable Venus en el pudridero (1967), "Neruda era tan abarcante con las palabras, que podía ejercer influjo sobre cualquier escritor", y hubo una época en que él mismo sentía una angustia terrible porque, como le dijo al propio Neruda, "escribo y todo me sale parecido a ti". Huidobro, en cambio, "no ejerció directamente una influencia literaria, pero sí anímica", no enseñaba a los poetas jóvenes, sino que "producía un ambiente de 'revolución del ánimo'".⁸⁷ Por su parte, el poeta Miguel Arteche (1926) asegura que "Neruda no dejó un solo discípulo digno de su nombre", aunque hacia 1940 o 1950 "muy pocos poetas quedaron libres de su influencia"; Huidobro, en cambio, "fertilizó: sus poemas abrieron a nuestra poesía la puerta muy ancha de los movimientos europeos de vanguardia".⁸⁸

Al referirse en el discurso a la "libertad de expresión" ofrecida por Huidobro, quizás

⁸⁶"Vallejo y Neruda: dos modos de influir", en Letras del continente mestizo, Montevideo, Arca, 1969: 62.

⁸⁷En Juan Andrés Piña, "Eduardo Anguita, poesía y hechicería", Conversaciones con la poesía chilena: 63-65.

⁸⁸En Miguel Arteche y Rodrigo Cánovas, eds., Antología de la poesía religiosa chilena, Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 1989: 298.

Parra haya querido insistir en una liberación paralela, hecha posible por la antipoesía. En ese sentido, Leonidas Morales señala que las últimas generaciones "ya no tienen que meterse en el lenguaje a disputar derechos sobre las palabras, a sostener una poética de 'lo hablado' en contra de una poética de 'lo escrito': usan de todo el lenguaje con la familiaridad de quien dispone de un bien natural".⁸⁹

Cuando Parra contrapone el poder avasallador de la poesía nerudiana a la poesía liberadora de Huidobro, alude también al poder nerudiano dentro del campo literario a la hora de silenciar o desacreditar a los rivales, y en primer lugar a Huidobro. "¿Hasta cuándo vamos a seguir ninguneándolo?", pregunta Parra: "Se le tildó, ¿de qué no se le tildó? / De noctámbulo, de payaso, de pije, de rastacueros", como parte de una estrategia nerudiana de "ninguneo" que cumplía con la consigna: "Hay que borrarlo como sea del mapa, / léase, hay que cagar a Huidobro".⁹⁰ Maestro y discípulo se unen en su oposición, o en su condición

⁸⁹La poesía de Nicanor Parra: 131. Para otros poetas, la influencia antipoética ha sido más bien perniciosa. Según Jorge Teillier, por ejemplo: "La poesía de Nicanor Parra es 'suya en él'. Seguirlo no provoca, me parece, la liberación del discípulo (como ocurría a los de Huidobro), sino que los lleva a un facilismo dudoso. Claro que eso no es culpa de nuestro antipoeta" ("Viaje por el mundo de Nicanor Parra", Arbol de Letras 8 (1968): 79); Miguel Arteche, por su parte, señala que Poemas y antipoemas "provoca otra epidemia: durante muchos años ella lleva a la muerte a muchos poetas que creyeron que lo coloquial (a la chilena), los chistes criollos en endecasílabos, manejados con destreza por Parra, podían ser digeridos fácilmente. Los epígonos de Parra, sin el talento de éste, desaparecieron o desaparecerán" (Arteche y Canovas, eds., Antología: 298); por último, Oscar Hahn ve la misma influencia negativa en Parra como en Neruda: "apareció Parra y la influencia de Neruda fue reemplazada por la influencia de Parra que terminó por transformarse en una verdadera peste, diría yo. Aunque esta poesía había desbrozado eficazmente el camino para ciertas búsquedas, por otra parte contaminó con ciertas fallas, con ciertos clichés retóricos a toda la poesía de una generación, de nuestra generación" (Rómulo Ramírez Rodríguez, "Oscar Hahn y su arte de vivir", en Ojo 149, Lima (1979): 3).

⁹⁰Se ha visto arriba la lectura nerudiana que niega la seriedad del compromiso político de Huidobro. Es una tentación malsana, tal vez, la de hurgar demasiado en las sórdidas intrigas de la guerrilla literaria, pero un buen indicio de la manera en que Neruda aprovechaba su relación con Huidobro para lucirse a sí mismo es el cambio que efectúa en sus memorias de un texto escrito sobre Huidobro en 1968. En esta primera versión, afirmó que en sus últimos años Huidobro trató de reanudar y mejorar su relación, pero que "yo, herido por las

de víctima **ninguneada** por Neruda. El propio Parra ha comentado, en otro lugar, un episodio parecido dentro de su relación conflictiva con Neruda. Antes de viajar a Estados Unidos, donde estalló el escándalo con la famosa "tacita de té" tomada con la mujer del Presidente Nixon, Jorge Teillier le había dicho: "Nicanor, acabo de encontrarme con el poeta (Neruda), que me dijo lo siguiente: 'Parra está a la cabeza de una maniobra internacional antineruda. Pero yo voy a dejar caer todo mi poder, que es muy grande, sobre Parra'".⁹¹ La consecuencia de este episodio era un ostracismo poético-político, concertado tanto desde la izquierda como de la derecha.

No obstante estos esfuerzos de ninguneo, Parra celebra el espíritu de lucha de Huidobro: "pobre del quiltro o del perro de raza que le saliera a ladrar al camino". La imagen aumenta la afiliación Huidobro-Parra, aludiendo al antipoema "Hasta luego", del libro La camisa de fuerza, que dice: "¡Salve perros felices / que salieron a ladrarme al camino!".

Sin embargo, más allá de esta mutua oposición de Huidobro y Parra al poder centrífuga de Neruda y su séquito, hay una serie de otros paralelismos entre ellos que se dibujan en el discurso. Una de las acusaciones hechas a Huidobro era su afrancesamiento: "Se le moteja de extranjerizante / por el delito de haber sido bilingüe", una acusación -la del bilingüismo- que se ha dirigido también a Parra, por sus conocimientos del inglés. No obstante, el discurso observa que, a pesar del bilingüismo de Huidobro, "resultó ser el más

incidencias de la guerrilla literaria, no acepté esta aproximación" (en René de Costa, "Sobre Huidobro y Neruda", Revista Iberoamericana 106-107 (1979): 384). En Confieso que he vivido, en cambio, la versión ha cambiado dramáticamente, y muestra el lado más humano de Neruda: "Huidobro murió en el año 1948, en Cartagena, cerca de Isla Negra, no sin antes haber escrito algunos de los más desgarradores y serios poemas que me ha tocado leer en mi vida. Poco antes de morir visitó mi casa de Isla Negra, acompañando a Gonzalo Losada, mi buen amigo y editor. Huidobro y yo hablamos como poetas, como chilenos y como amigos" (395).

⁹¹En Juan Andrés Piña, "Nicanor Parra: la antipoesía no es un juego de salón": 49.

chileno de todos", algo discutible, por cierto, pero muy pertinente con respecto al discurso antipoético, tan estrechamente relacionado no sólo con aspectos "ajenos", como la lengua inglesa, sino muy particularmente con el habla chilena.

Por otro lado, Parra destaca la afiliación y posterior rechazo del comunismo, que podría ver como un reflejo de su propia trayectoria política:

Hasta llegó a dárselas de comunista
Lo fue efectivamente: ver **Elegía a la muerte de Lenin**.
Inconmensurable, total.
También tuvo tiempo para girar en 180 grados
en el último tramo de su trayectoria,
convencido de que por ahí no iba la cosa.

En el caso de Parra, su cercanía al marxismo nunca le condujo a afiliarse al Partido Comunista. En su etapa más cercana al comunismo, a comienzos de los años sesenta, afirmó: "Me declaro marxista, pero no soy comunista militante, y no lo soy, porque estoy apoltronado. No sirvo para la lucha, para mítines, ni para salir a pegar carteles. Yo sólo puedo luchar desde mi silla de intelectual".⁹² Esta correspondencia, claro, tiene sus límites, porque si Huidobro "dijo nones / a toda forma de totalitarismo", lo hizo sólo en algunos momentos muy acotados de su vida, mientras que el anti-totalitarismo de Parra parece innato.

En The Anxiety of Influence, la sexta manera de **misread**, de mal-leer al precursor, se efectúa mediante lo que Bloom denomina el "**apophrades**". Este concepto se refiere a la manera en que ciertos escritores alcanzan un estilo que establece una aparente prioridad con respecto a sus precursores, revolcando así la tiranía del tiempo hasta tal punto que el lector crea que son los precursores los que imitan a sus 'efebos'. "The mighty dead", los grandes

⁹²En José Donoso, "Parra: reniega del código, la mesa y el reloj".

muerdos, vuelven en la obra del discípulo pero como si no fueran precursores sino epígonos, adoptando las voces del discípulo en testimonio de la persistencia y la fuerza de éste, y no de ellos mismos.⁹³

Parra efectúa una (mala) lectura de esta naturaleza de la poesía huidobriana, en dos sentidos. Recalca, por un lado, la carga supuestamente ecológica de Huidobro, y por otro, el uso de un lenguaje coloquial, como los logros centrales de su precursor. Es decir, exalta el valor de rasgos bastante marginales en la obra de Huidobro, pero de importancia central en la suya. De este modo, el logro de Huidobro existiría sólo en cuanto ofreciera unas primeras, débiles señales del gran logro posterior de la antipoesía.

Como prueba indiscutible de la "intención ecológica", para "los lectores escépticos que se resistan a ver en él (Huidobro) un profeta en su tierra", Parra recuerda la imagen del árbol que tenía miedo de distanciarse de la tierra, en Altazor, y cita veinte versos del canto primero de ese libro:

Después de mi muerte un día
El mundo será pequeño a las gentes
Plantarán continentes sobre los mares
Se harán islas en el cielo
Habrá un gran puente de metal en torno de la Tierra
Como los anillos construidos en Saturno
Habrá ciudades grandes como un país
Gigantescas ciudades del porvenir
En donde el hombre-hormiga será una cifra
Un número que se mueve y sufre y baila
(Un poco de amor a veces como un arpa que hace olvidar la vida)
Jardines de tomates y repollos
Los parques públicos plantados de árboles frutales
No hay carne que comer el planeta es estrecho

⁹³The Anxiety of Influence: 141. Bloom distingue esta idea de la noción de Borges de que todos los artistas **crean** a sus precursores, es decir, por ejemplo, que el Browning borgeano fuera una creación del Kafka borgeano. El **apophrades** de Bloom es más radical: es el producto de una mala lectura que despoja al precursor de su fuerza innovadora.

Y las máquinas mataron el último animal
Arboles frutales en todos los caminos
Lo aprovechable sólo lo aprovechable
Ah la hermosa vida que preparan las fábricas
La horrible indiferencia de los astros sonrientes
Refugio de la música
Que huye de las manos de los últimos ciegos

La lectura estrictamente ecológica de Parra margina, tal vez, el carácter alegórico que tienen estos versos, desde una perspectiva humanística y antropocéntrica, su crítica del progreso tecnológico moderno, etc. Habría que recordar, sin embargo, que los árboles son símbolos polivalentes en la obra de Huidobro, y que las declaraciones de "Non serviam" persisten siempre en su obra: "yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos".⁹⁴ No obstante, la lectura ecológica de Parra hace de Huidobro un "ecopoeta", un epígono de una corriente poética encabezada por el propio antipoeta a partir de finales de los años setenta, y cuya presencia puede rastrearse en Chistes par(r)a (des)orientar a la poesía (policía), Poesía política, Hojas de Parra, y en muchas entrevistas de los años ochenta.

Por otro lado, el discurso de Parra insiste en la **chilenidad** de Huidobro, destacando un rasgo que parecería estar en las antípodas de su poética: el coloquialismo.

Lo terrible del caso es que resultó ser el más chileno de todos.
Algo que no debiera sorprender a nadie
por la sencilla razón de que escribe prácticamente como se habla.
A pesar de su propia teoría, que no podría ser más vanguardista, en todo el
sentido de la palabra,
piedras preciosas, ni regaladas.
Imposible proeza mayor.

Para leer de este modo a Huidobro, Parra confiesa que se está refiriendo a una parte

⁹⁴Obras completas, Vol.I: 653.

específica, y muy limitada, de su obra: "estoy pensando en sus mejores poemas, / sus famosos últimos poemas", donde efectivamente se nota un acercamiento al habla cotidiana, y cierto alejamiento de la pirotecnia verbal del creacionismo. Huidobro incluso llegó a teorizar, en sus últimos años, sobre la necesidad de un lenguaje más coloquial. En una carta a Juan Larrea de 1941, afirmó anhelar una nueva escritura que "no tuviera tono literario, sino un lenguaje de conversación: no cantante; sólo hablado, parlante".⁹⁵ Una vez más, entonces, se ha visto cómo la lectura de Parra, al limitar de un modo muy particular los logros de su precursor, lo retrata más bien como una especie de adalid titubeante de la antipoesía.

Parra termina el discurso con unos versos de "Monumento al mar", un poema que logra unir un tono ligeramente coloquial con un mensaje ecológico, subrayado o inventado por Parra cuando recuerda el lamentable estado de contaminación del Pacífico en la Quinta Región de Chile: "Su **Monumento al mar** ha envejecido gracias a los buenos oficios del consumismo. / (...) El mar de Cartagena aún se sigue estrellando contra los arrecifes de la costa, / contaminado, pero mar al fin":

Paz sobre la constelación cantante de las aguas
Entrechocadas como los hombros de la multitud
Paz en el mar a las olas de buena voluntad
Paz sobre la lápida de los naufragios
Paz sobre los tambores del orgullo y las pupilas tenebrosas
Y si yo soy el traductor de las olas
Paz también sobre mí

Quizás no sea casual el hecho de que José Miguel Ibáñez Langlois, el polémico crítico literario chileno que siempre ha celebrado la antipoesía, tempera su tibia acogida de la poesía

⁹⁵René de Costa, "Para una poética de la (anti)poesía", Revista Chilena de Literatura 32 (1988): 7.

huidobriana con la cita de estos mismo versos, señalando que Huidobro es aquí un "traductor de la realidad, no simple fabricante de mundos de artificio y utilería". Parra, sin duda, coincidiría con la conclusión de que "los mejores versos de Huidobro son los más ajenos a su poética y a su programa creacionista": los más cercanos, es decir, a la poética parriana.⁹⁶

⁹⁶Poesía chilena e hispanoamericana actual, Santiago, Nascimento, 1975: 126.

DE ROKHA Y PARRA

De los tres poetas de la guerrilla literaria, el que menor resonancia tiene en la literatura hispanoamericana es Pablo de Rokha, poeta de una obra desmesurada en su extensión y su pretensión, pero de indudable importancia en cierta vertiente de la poesía chilena, que pasa, entre otros, por Gonzalo Rojas. Es posible que la muerte de Huidobro en 1948, aunada a la ausencia de Neruda en exilio, hiciera pensar a de Rokha que había llegado el momento de su consagración como poeta máximo en Chile. El exilio, sin embargo, sirvió sólo para acrecentar el aura de mártir y héroe de Neruda, y hasta el propio de Rokha celebró su vuelta a Chile, en un artículo titulado "Retorno de Neruda", con palabras extrañamente conciliadoras: "es posible estar o no estar de acuerdo con la poética de Neruda, pero no es posible estar o no estar de acuerdo con la política de Neruda".⁹⁷ Los años siguientes confirmaron el apoteosis nerudiano en el campo poético, y una marginación creciente de Pablo de Rokha, quien respondería en 1955 con su obra monumental Neruda y yo, un testimonio trágico de la guerrilla literaria en su forma más destructiva. Por otro lado, de Rokha pronto dejó de ser el único rival o contrincante de Neruda en el campo poético, a partir de la publicación, y la acogida tremendamente positiva de Poemas y antipoemas de Parra en 1954.

Las relaciones de Pablo de Rokha con Parra, al nivel personal, parecen haber sido inexistentes desde el comienzo. El antipoeta emergió de un entorno nerudiano fatalmente enemistado con el de de Rokha, y pronto se constituyó en otro rival más en el campo poético.

Los siguientes comentarios dan una imagen de la opinión derrokhiana sobre Parra:

⁹⁷Náin Nómez, Pablo de Rokha: una escritura en movimiento, Santiago, Documentas, 1988: 166.

- "(la antipoesía es) un escupo de mosca tirado a un espejo inexistente, pequeño ladrido de perro más o menos tiñoso o metafísico". (1965)⁹⁸

- "¿Es posible referirse a Nicanor Parra, incluyéndolo entre los poetas? Yo estimo que no es posible. A mí me parece un mistificador idiota, absolutamente idiota y perverso". (1966)⁹⁹

- "Los antipoemas inspiran lástima y asco". (1967)¹⁰⁰

- "Parra es nada más que un 'snob' plebeyo y populachero, no popular, un versificador en niveles abominables de oportunista, que pretende engañar o engañó a las manadas enajenadas de **la chacota en la literatura**, no al pueblo, porque al pueblo no lo engaña nadie y a los que lo engañan les parece que lo engañan, y un desfachatado y escandaloso trepador a **máquina**, un pingajo del zapato de Vallejo". (1968)¹⁰¹

La oposición derrokhiana a Parra fue compartida por otros escritores cercanos al poeta mayor, entre ellos Mahfud Massis y Gonzalo Rojas.¹⁰²

⁹⁸En Federico Schopf, Del vanguardismo a la antipoesía: 90.

⁹⁹En Faride Zerán, La guerrilla literaria: 109.

¹⁰⁰En Mercedes Rein, Nicanor Parra y la antipoesía, Montevideo, Universidad de la República, 1970: 11.

¹⁰¹En Jorge Román Lagunas y Patricio Ríos, "Última entrevista con Pablo de Rokha", Arbol de Letras 9 (1968): 91.

¹⁰²Massis era el "yerno turco" mencionado en el antipoema "No me conformo con la vi(u)da", citado arriba, y también el "yerno de caimán" del poema de Neruda, "Tráiganlo pronto", de Estravagario: publicó un artículo "Nicanor Parra encarna decadencia de poesía" (Crónica, 12/9/69: 7). Hablando de decadencia, recuerdo haberle oído a Parra los siguientes versos: "DICEN QUE SOY UN POETA DECADENTE / sólo me quedan diez dientes". En el caso de Rojas, el poema "Pablo de Rokha", de su libro El alumbrado (1986), es una ácida respuesta al poema "Total cero" de Parra, de Obra gruesa. En un poema **desaparecido** de 1968, "gracias y desgracias del antipoeta", Rojas, posteriormente profesor en la Universidad de Utah durante muchos años, intenta antipoetizar su virulento repudio por los viajes de Parra

Señalé arriba cómo distintos textos ("Advertencia al lector", "Manifiesto", etc.) incluyen a de Rokha en el 'bloque' de poetas mayores rechazados por la antipoesía. Esto no quiere decir, sin embargo, que Parra no lo haya admirado. En una entrevista de 1960, por ejemplo, recomienda que se le dé el Premio Nacional de Literatura, diciendo: "Le perdono todos sus desvaríos y estimo que debe hacerse justicia. El es a las letras castellanas lo que Pound a las inglesas";¹⁰³ y poco después de su muerte, afirma que "nadie puede negar que Pablo de Rokha fue uno de los '4 Grandes', junto a la Mistral, Neruda, Huidobro".¹⁰⁴

La conexión más notable entre de Rokha y Parra, en cuanto a sus respectivas concepciones poéticas, es el mutuo interés en incorporar elementos del habla chilena en su poesía, y su búsqueda de una poesía propiamente chilena (o americana, en el caso más ambicioso de la "epopeya popular americana" derrókhiana). Naín Nómez llega a decir que "de Rokha y Huidobro fueron los primeros antipoetas de Chile, ya que desde sus primeros libros a fines de la segunda década desacralizan al poeta y su lenguaje, usan formas narrativas y ejercitan el lugar común prosaico".¹⁰⁵ Es importante recordar, sin embargo, que los elementos desacralizadores que existieran en estos libros son acompañados por una simultánea, y muy acentuada **resacralización** del poeta y de su **nuevo** lenguaje. Nómez ofrece el siguiente ejemplo de desacralización 'antipoética' en de Rokha: "Cargamos a la

a los Estados Unidos: "Antiparriendo, remolineando, / que Kafka sí, que Kafka no, / buena cosa, roba-robando, / se va Cervantes y entro Yo. // Me llamo Nick, me llamo Nack, / me pudro y pudro lo que toco. / Díganme loca, díganme loco, / pero más grande me gusta más. // Publiquen grande lo que escribo, / que se oiga en USA y en Moscú. / Sabes qué más, Rimbaud: ni tú. / Me arrastro, claro, pero arribo", etc., etc. (Punto final, 20/9/68: 29). Habría que constatar que la ironía no es exactamente el fuerte de Rojas, sobre todo en comparación con Huidobro, Neruda, de Rokha y Parra.

¹⁰³En José Donoso, "Parra: reniega del código, la mesa y el reloj".

¹⁰⁴En Jorge Teillier, "Viaje por el mundo de Nicanor Parra": 80.

¹⁰⁵Pablo de Rokha: 44.

espalda todo el dolor del hombre y además el nuestro; uy!... ¡qué frío!... -trae el brasero, las mantas y el vino, mujer!" (44). Pero habría que resaltar, al contrario, cómo el sujeto derrokhiano, aunque inmerso en el contexto tradicionalmente 'antipoético' de la casa pobre y del coloquio cotidiano, busca trascender los dolores que provienen de su contexto particular, para cargar a la espalda "todo el dolor del hombre", en una sacralización universalizadora del yo poético como representante heroico de su pueblo (y de todos los pueblos).

El lenguaje derrokhiano quería ser el lenguaje de América. En un comentario de 1966, el poeta registra los fracasos de Vallejo, Neruda, Huidobro y Mistral, en sus búsquedas de un lenguaje americano, para concluir, con su característica humildad: "El continente americano ha producido dos estilos en la literatura: el de Walt Whitman y el mío". No deja de recordar, eso sí, la poca originalidad de la poesía whitmaniana, que recuerda el versículo de la Biblia, mientras "el gran barroco monumental mío no recuerda a nadie".¹⁰⁶ En este sentido, por su desmesura y sus pretensiones ególatras, se puede considerar a de Rokha algo así como un Chocano de las vanguardias. Al fin y al cabo, la obsesión del peruano, también, era la de ser El Poeta de América -"Soy el cantor de América autóctono y salvaje"-, y en otro verso aseguraba: "Walt Whitman tiene el Norte; pero yo tengo el Sur".

Las pretensiones derrokhianas de expresar el heroísmo del pueblo americano en este "gran barroco monumental", fracasaron en su deseo de establecer una comunicación con ese pueblo. "Hoy nos hacemos cruces preguntando / para qué escribirían esas cosas", declara el

¹⁰⁶Según de Rokha, Vallejo fue un "gran poeta frustrado", un "reformista genial y frustrado del estilo"; en cambio, "Neruda, su discípulo o plagiario es, apenas, una gran mierda que se debate en un pantano formal sin sentido"; por su parte, Huidobro, aunque "dio bastante en el clavo", fue un poeta cosmopolita, y sobre todo "un gran snob cosmopolita"; por último, "la Gabriela no va a alcanzar 10 años de inmortalidad: tuvo partida de caballo y parada de burro" (F. Zerán, La guerrilla literaria: 108).

antipoeta en su "Manifiesto", y la verdad es que el propio de Rokha se dio cuenta del callejón sin salida en que su discurso grandilocuente lo había metido, montado tan desproporcionadamente por encima del habla popular. Como señala Naín Nómez, la poesía de de Rokha nunca llegó a ser popular, y "el propio lenguaje del poeta es su peor enemigo", tal como se ve en el siguiente verso: "Es amargo ser pueblo y canto-pueblo, ser pueblo y que sus banderas no entiendan la lengua que hablamos, es amargo...".¹⁰⁷

Parra también niega el "lenguaje americano" de Pablo de Rokha. Con su apuesta por una poesía basada en "el lenguaje de todos los días", es posible que el antipoeta haya sentido alguna "angustia de la influencia" frente a los elementos coloquiales de este precursor. De todos modos, defiende el coloquialismo como algo definitivamente suyo. Como dijo en una entrevista de 1966: "Yo decreté la nacionalización y la democratización del lenguaje poético. Antes no se podía hacer nada sin el consentimiento de París. Ahora nadie se avergüenza de escribir en chileno".¹⁰⁸ En defensa de esta 'originalidad' (la última conquista de las originalidades modernas, como he dicho), es comprensible que parte de la 'lucha' de Parra, tanto en su producción propiamente poética como en sus distintas estrategias por ocupar una posición determinada en el campo poético chileno, se basara justamente en la negación de los intentos de sus precursores (de Rokha, Neruda) de "chilenizar" el discurso poético, y también, paradójicamente (como se vio arriba), en una afirmación de los logros parciales en el mismo terreno -casi a pesar suyo- del otro precursor (Huidobro), cuya concepción general de la poesía ofrecía un 'peligro' menos inmediato de contagio.

¹⁰⁷Nómez, Pablo de Rokha: 161-162. En este sentido, Federico Schopf opina que, pese a los esfuerzos de expresar la vitalidad y la grandiosidad del roto y del huaso chileno, "de Rokha más bien rebajó el discurso de sus conciudadanos a un dudoso heroísmo, que parece sacado de la sección épica de los tratados de Retórica con que debe de haber estudiado en un seminario religioso" (Del vanguardismo a la antipoesía: 279).

¹⁰⁸En Marina Latorre, "Nicanor Parra en un mar de preguntas", Portal 4 (1966): 2.

En su entrevista con Teillier de 1968, Parra califica de "dudosa" la "chilenidad de Pablo de Rokha", quien era, a su juicio, "la antítesis del chileno medio, que es quitado de bullas, ladino, introvertido": todo lo contrario a la psicología derrokhiana". Como muestra, pide que se comparen las reacciones de un público que escuche "La cueca larga" y cualquier poema de Pablo de Rokha, para ver "por quién se siente más interpretado".¹⁰⁹

¹⁰⁹"Viaje por el mundo de Nicanor Parra": 80.

NERUDA Y PARRA

La sombra de la influencia nerudiana se proyectaba con un peso inigualable sobre el campo poético chileno, cuando el poeta (¿Poeta?) volvió de España en 1937. A partir de ese momento la hegemonía de Neruda en las luchas de la guerrilla literaria se consolidó cada vez más, y el poder hipnótico de su palabra, junto con la creciente proyección de su figura en el campo de la política, alcanzó a todos los rincones del mundo hispano.

Dentro de un contexto poético en que Neruda era El Poeta, es natural que la oposición explícita en el término "antipoema", referido a la última y más radical sección del libro de Parra de 1954, tuviera cierta connotación específicamente antinerudiana. Después de visitar Chile en 1962, Mario Benedetti creyó percibir justamente eso, el hecho de que en términos chilenos, el antipoema representara "algo así como un anti-Neruda":

Cuando escuché en Concepción a Pablo Neruda diciendo sus poemas, al aire libre y con voz de letanía, frente a un hipnotizado millar de devotos, me pareció sentir que, para todo chileno, Neruda es el Poeta. También lo es para los jóvenes escritores, pero éstos se defienden (casi diría con desesperación) de su influencia avasallante y atronadora. De ahí el enorme prestigio de Parra, quien evidentemente fue el primero en dar el salto, el primero en abandonar esa frustránea residencia en la tierra nerudiana, el primero en ser **alguien** absolutamente distinto de Neruda.¹¹⁰

En una entrevista que le hace Benedetti en 1969, Parra reconoce que, efectivamente, "Neruda fue siempre un problema para mí; un desafío, un obstáculo que se ponía en el camino", y que la palabra Neruda "está allí como un marco de referencia". No deja de señalar, sin embargo, que hay otros monstruos incorporados también en la antipoesía: "si ésta es una poesía anti-

¹¹⁰"Nicanor Parra descubre y mortifica su realidad", en Letras del continente mestizo, Montevideo, Arca, 1969: 106.

Neruda, también es una poesía anti-Vallejo, es una poesía anti-Mistral, es una poesía anti-todo, pero también es una poesía en la que resuenan todos estos ecos".¹¹¹

Ya postulé las limitaciones intrínsecas de la crítica que pretende formular un concepto cerrado y compacto de la antipoesía, reduciéndola a un sistema meramente oposicional. Acercamientos de esta índole pueden, desde luego, enriquecer ciertas lecturas de Parra, pero son insuficientes cuando se plantean en términos totalizadores. Por eso, mientras la importancia de la figura y la poesía de Neruda es innegable en Parra -y sobre este tema, justamente, versará este capítulo-, no quiero sugerir que valga para **explicar** una supuesta esencia antipoética. Roberto Fernández Retamar insiste en la idea de Benedetti de una poesía anti-Neruda, y afirma que "no se entiende del todo la función de la poesía de Parra si no se está algo familiarizado con la poesía caudalosa, copiosa, pretenciosa, de Pablo Neruda".¹¹² Hablar así de una **función** específicamente anti-nerudiana, a lo largo de la evolución de la obra parriana, es característica de la visión fundamentalmente negativa que Fernández Retamar tiene con respecto a la antipoesía, pero significa caer, una vez más, en simplificaciones reductivas.¹¹³

Lo cierto es, sin embargo, que Neruda era el "monstruo" más imponente, más temible, que habitaba el campo poético chileno en los años de 'formación' del antipoeta. Y el propio Parra ha dejado constancia del peso de su influencia en los diversos textos escritos

¹¹¹"Nicanor Parra o el artefacto con laureles": 52.

¹¹²"Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica", en Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones, La Habana, Cuadernos Casa, 1975: 113.

¹¹³Si Parra encarna, como sostengo, la liquidación de las vanguardias y los parricidios literarios, eso no significa que los que se empeñan en leerlo, o **mal-leerlo en clave moderna**, y como un autor vanguardista, no pudieran sentir una angustia de la influencia con respecto al antipoeta. Esto, muy probablemente, es lo que le pasa a Retamar, participante en la línea coloquial de la poesía cubana post-revolucionario, cuyo **fundador** -si se sintiera necesidad de alguno- sería, seguramente, Parra.

'sobre' o 'contra' la guerrilla literaria, pero también en un número considerable de textos posteriores. En una entrevista de 1969, afirmó haber sufrido "el complejo del padre" con respecto a Neruda: "traté de zafarme desde que tuve uso de razón. Era el padre que aparecía ante el hijo como demasiado poderoso. A lo mejor sigo sufriendo...".¹¹⁴ De ahí, la angustia extrema de Parra a la hora de publicar Poemas y antipoemas, diecisiete años después de su inicial Cancionero sin nombre: "Yo sabía que cada libro de poesía que aparecía en Chile se medía con un solo metro: Neruda. Así como en la Física se habla de un ohm o de un newton, en poesía se hablaba de un Neruda y se trataba de ver cuántos nerudas había en cada poeta nuevo. Yo no quería aparecer humillado por ese número. Por eso me resistía y seguía puliendo, buscando, investigando".¹¹⁵

Por otro lado, hay distintos artefactos que dan cuenta de la oposición Neruda-Parra: "ASMA / Isla Negra no es la solución", reza uno que es, en palabras de Sáinz de Medrano, "toda una carga de profundidad antinerudiana";¹¹⁶ "Neruda nació en Parral / Pero Parra no nació / En Nerudal";¹¹⁷ y por último, un artefacto que 'encontré' en el dorso de un sobre, puesto (¿estratégicamente?) sobre una mesa en el salón de la casa de Parra en Santiago, cuando se trasladaron los restos de Neruda a Isla Negra, en 1993: "Entierro de PN / Resurrección de NP".¹¹⁸

¹¹⁴En Amanda Paz, "Nicanor Parra, poeta del na' que ver", La Estrella del Norte, 7 de Septiembre de 1969: 6.

¹¹⁵En Piña, "Nicanor Parra: la antipoesía no es un juego de salón": 25.

¹¹⁶Historia de la literatura hispanoamericana (Desde el modernismo), Taurus, Madrid, 1989: 543.

¹¹⁷Hugo Montes, "Introducción biográfica y crítica", en Parra, Poesía y antipoesía, Madrid, Castalia, 1994: 7.

¹¹⁸Parra ha visto con astucia este extraño enrevesamiento de las iniciales, y la casualidad del lugar de nacimiento de Neruda. En el prólogo de El hacedor, Borges cuenta un sueño

En un campo poético dividido en tres grupos antagónicos, en 1954, Parra pertenecía al 'bando' de Neruda. De hecho, el poeta mayor era el primero que se percató de la importancia de los nacientes antipoemas. Así, cuando los recitó por primera vez en la casa de Neruda en Isla Negra, provocando "más hilaridad que simpatía" en los oyentes, sólo Neruda se quedó maravillado por esta forma de "escribir poesía de la nada", y vaticinó que "si tú haces lo mismo a lo largo de todo un libro, entonces va a ocurrir algo".¹¹⁹ Además, cuando lo hizo, Neruda escribió una nota de introducción para la solapa, que constituía un salvoconducto formidable para la entrada del antipoeta en el campo poético. Entre otras cosas, Neruda elogiaba "la poesía versátil de Nicanor Parra" por "su follaje singular y sus fuertes raíces", por su capacidad de "cruzar los más sombríos misterios o redondear como una vasija el canto con las sutiles líneas de la gracia", y por mantenerse, "en las exploraciones más difíciles", entre la flor y la tierra, y entre la noche y el sonido, para luego regresar "con pies seguros". En fin, celebra la antipoesía como "una delicia de oro matutino o un fruto consumado en las tinieblas". Se puede objetar que la descripción parecería referirse más al propio Neruda que a la acerba ironía antipoética; no obstante, su apoyo simbólico en la acogida positiva de Poemas y antipoemas es innegable.

René de Costa señala que este libro de Parra, y Odas elementales de Neruda, ambos

suyo en que Lugones leyera el nuevo libro. Después de constatar la 'imposibilidad' de tal situación, imagina un tiempo en que él también haya muerto, y en que "se confundirán nuestros tiempos y la cronología se perderá en un orbe de símbolos", y será justo afirmar que Lugones ha recibido y leído el libro (Alianza, Madrid, 1972: 10). Es lícito imaginar, también, que cuando pasen y se confundan las generaciones, algún lector curioso, o estudiante aplicado, deducirá un día que Neftalí Reyes Basualto, nacido en Parral ('sitio donde hay Parras'), se vio obligado a inventarse un seudónimo que diera la vuelta a las iniciales del Parra más imponente, Nicanor, para dejar testimonio de su irrevocable oposición (anti)antipoética, y para intentar liberarse de la angustia incommensurable, provocada por la influencia del gran precursor.

¹¹⁹Piña, "Nicanor Parra: la antipoesía no es un juego": 23.

publicados en 1954, son sendas respuestas al "reto" de la poesía 'hablada', conversacional, al alcance del gran público.¹²⁰ Ambos se contraponen, en gran medida, al hermetismo de obras vanguardistas como Residencia en la tierra. Famosa, en este sentido, fue la **mea culpa** de Neruda, recién 'convertido' al realismo socialista, por haber escrito este libro: "Contemplándolos ahora, considero dañinos los poemas de Residencia en la tierra. Estos poemas no deben ser leídos por la juventud de nuestros países. Son poemas que están empapados de un pesimismo y una angustia atroces".¹²¹ El proyecto 'anti-vanguardista' de Parra, como se ve, ya operaba en el ex-vanguardista Neruda, un poeta proteico que tendía la sombra de su influencia también sobre las apuestas coloquiales de la antipoesía. De hecho, se puede ver una serie de coincidencias entre Poemas y antipoemas y Odas elementales, en su afán de claridad, en su temática de objetos y acontecimientos cotidianos, en sus elementos humorísticos, y en su declaración del carácter invisible o corriente del yo poético. En las siguientes páginas, matizaré esta semejanza, y terminaré centrándome en un estudio comparativo de los sujetos poéticos de Neruda (tanto en las Residencias como las Odas) y de Parra.

- (i) "Yo soy, yo soy el día, soy la luz", declara el hablante nerudiano en "Oda a la claridad", en señal de la intencionada "sencillez" de las odas, y de la búsqueda de una comunicación masiva con el 'pueblo'.¹²² Parra, por su parte, había sido un pionero de este tipo de poesía luminosa con Cancionero sin nombre y los poemas publicados en las antologías de Tomás Lago. Habría que señalar, sin embargo, que la claridad de las odas nerudianas

¹²⁰Costa, Para una poética de la (anti)poesía: 7.

¹²¹Véase Federico Schopf, "Recepción y contexto de la poesía de Pablo Neruda", en Mario Rojas y R.Hoxvén, eds., La erudición compartida, México, Premiá, 1988: 348.

¹²²Obras completas, Vol.II: 42.

queda empañada por la complejidad relativamente incomunicable de su metaforización, mientras que la antipoesía ya había asumido algunos aspectos del surrealismo, conformando así una especie de "poema tradicional enriquecido con la savia surrealista", el "hijo del matrimonio del día y la noche".¹²³

- (ii) En Poemas y antipoemas, figuran sillas y mesas, ataúdes y útiles de escritorio, mientras que hay odas de Neruda a la alcachofa, al caldillo de congrio, a la madera, al pan, a un reloj en la noche, al tomate y al vino. En ambas poéticas, triunfa la "poesía sin pureza", defendida ya por Neruda en su conocido manifiesto de 1935, aunque habría que señalar que las odas hacen todo lo posible para exaltar la belleza, o sea, para 'purificar' muchos objetos cotidianos supuestamente impuros.

- (iii) En "Advertencia al lector", Parra se aliaba con el "humorista" Sabelius en una reducción al polvo del dogma de la Santísima Trinidad. Neruda, por su parte, introduce una inesperada veta humorística en sus odas, que Robert Pring-Mill ha identificado con el **whimsicality** inglés, es decir, con "una sumamente delicada aleación del humorismo irónico, muchas veces con matices de nostalgia agridulce", a menudo agudo en las percepciones y las imágenes, y caracterizada por "un si-es-no-es de caprichoso".¹²⁴ De ahí que los primeros versos del libro den la espalda a la risa agresivamente satírica de ciertas secciones de Canto general, al declarar el hablante: "Yo me río, / me sonrío / de los viejos poetas".¹²⁵ El leve (¿e inofensivo?) humorismo, o **whimsicality** de esta sonrisa, se contrasta no sólo con la sátira nerudiana (¿quevediana?) del libro anterior, sino también con la ironía más fría y punzante,

¹²³Parra, "Poetas de la claridad": 48.

¹²⁴"El Neruda de las Odas elementales". En Coloquio internacional sobre Pablo Neruda, Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, 1979: 263.

¹²⁵Obras completas, Vol.II: 9.

pero también menos programática, de la antipoesía, con sus referencias a las contorsiones eróticos de algún "postulante al cielo" ("La trampa"), al "edificante espectáculo" ofrecido "con nuestras llagas, con nuestros dolores" ("Palabras a Tomás Lago"), y a la "piltrafa divina" de la mujer ("Los vicios del mundo moderno"). Según René de Costa, el poema "Oda a unas palomas", que proviene de la segunda sección (una sección de transición, se supone, entre la 'poesía' y la 'antipoesía'), es un poema "anti Neruda" que transforma el modelo nerudiano, degradando las palomas en vez de idealizarlas, desenmascarando su sordidez en vez de revelar su belleza oculta. La visión de estas palomas, "más ridículas (...) que una escopeta / o que una rosa llena de piojos", tendría que leerse en clave paródica, como una desautorización irónica de las pretensiones idealizadoras de Neruda.¹²⁶

- (iv) El primer poema de las Odas se llama "El hombre invisible", y se burla del yoísmo desenfrenado de "los viejos poetas", para resaltar, por contraposición, la "invisibilidad" de este nuevo hablante nerudiano, que está en todas partes, anónimamente observando a los hombres sencillos, para escribir, con un estilo sencillo y transparente, sobre y para ellos sus odas.¹²⁷ Esta invisibilidad no logra tapar, desde luego, la voz extremadamente personal de Neruda, que sobresale del texto en todas partes. Fue Pablo de Rokha quien señaló, con toda la violencia que lo caracterizaba, las contradicciones implícitas en esta nueva poética nerudiana: "Afirmado el Neruda en 'El hombre invisible' que él se ríe-sonríe de los viejos poetas que escriben 'yo', únicamente 'yo', él escribe 'yo' 16 veces, sí,

¹²⁶Véase Costa, "Para una poética...": 22-23. Más allá de estos ecos paródicos, "Oda a unas palomas" comparte el tono anti-católico de otros textos de esta sección de Poemas y antipoemas, sobre todo "Desorden en el cielo" y "San Antonio": de ahí la referencia a esos "mancos y cojos", hipnotizados por las palomas, "que creen ver en ellas / la explicación de este mundo y el otro". Desde esta perspectiva, la carga burlesca del poema correspondería más bien a la desacralización del símbolo religioso de la paloma que a una parodia de las odas nerudianas.

¹²⁷Obras completas, Vol. II: 9.

16 veces en un poema (?) de 6 estrofas, confirmando la afirmación: Neruda es un mistificador aclamado de pinganillos".¹²⁸

El uso de la metonimia en las Odas, en su tratamiento de los objetos o elementos de la vida cotidiana, corresponde a una visión totalizadora del mundo. La belleza de todas las partes de este mundo es también la belleza del todo que las contiene. El 'yo' (in)visible las recoge, disponiéndolas en su libro en orden alfabético, con un afán enciclopédico sintomático de un iluminismo popular, cuya función era la de alumbrar la sociedad sin clases que estaba por venir.¹²⁹

El antipoeta también retrata el mundo como una sucesión de partes, pero no logra unirlos en un todo. "Yo exalto me punto de vista / me vanaglorio de mis limitaciones", afirmó en "Advertencia al lector", en un gesto abiertamente anti-totalizador. De ahí, también, que dijera que "mi poesía puede perfectamente no conducir a ninguna parte" - en contraposición a las Odas, con su doctrina enciclopédica y el realismo socialista subyacente, armas literarias cuyo propósito era el de conducir a una parte muy determinada. "En el mundo de los antipoemas", en cambio, "no hay totalización que no sea falsa, es decir, negada por otra experiencia".¹³⁰ No existe una totalidad capaz de unir los diversos fragmentos, mejor dicho, los elementos sueltos de la vida cotidiana.

Por tanto, a pesar del "reto" común de una poesía hablada, el optimismo y la alegre sonrisa de Odas tienen muy poco que ver con el ambiente de Poemas y antipoemas. Parte del problema de la ruptura, o sea, del deseo o la necesidad de ruptura con la hegemonía

¹²⁸ Neruda y yo, Santiago, Multitud, 1955: 66.

¹²⁹ El estudio más detallado de las Odas es el de David Anderson Jr., quien dedica un capítulo al papel de la metonimia en estos libros de Neruda (On Elevating the Commonplace: 65-98).

¹³⁰ Schopf, Del vanguardismo a la antipoesía: 222.

nerudiana en el campo poético, fue la personalidad multifacética del poeta mayor. Neruda era, simultáneamente, el romántico de los Veinte poemas, que arrasaba entre el público adolescente (era "la biblia típica de la mediocridad versificada", según de Rokha)¹³¹, el vanguardista de Residencias que deslumbró a tantos poetas jóvenes, y el poeta-profeta-político que surgió a partir de España en el corazón (1937), que emocionaba, encolerizaba y enardecía con furor militante a un público masivo, supuestamente dispuesto o disponible a participar en la acción política.¹³² Con estas tres facetas poéticas, Neruda contaba con un público muy amplio, y mientras "esa montaña de retórica llamada Macchu Picchu" urgiera a poetas más jóvenes como Enrique Lihn a un rechazo de la paternidad nerudiana, "de este parricidio", afirma Lihn, "se libró el mismo pater familias como autor de Residencia en la tierra".¹³³

Mientras las Residencias escenificaban una terrible búsqueda de **algo**, ("de eso, de lo que solicitándose mucho", como dice "Galope muerto")¹³⁴, las Odas atestiguan más bien el encuentro con ese **algo**, que resulta ser una visión muy concreta del mundo (el mundo feliz del comunismo), ya desprovisto de su misterio. En este sentido, Poemas y antipoemas, por su actitud de búsqueda, puede considerarse una vuelta parcial al espíritu residenciario. Así lo vio un poeta de la misma 'generación' de Lihn, Armando Uribe: "Desde Residencia en la tierra, ningún poeta chileno había dado en la realidad común y ominosa de una manera tan absoluta"; como el libro de Neruda, los antipoemas eran "experiencias inmediatas", y

¹³¹En Zerán, La guerrilla literaria: 172.

¹³²"Yo cambié tantas veces de sol y de arte poética / que aun estaba sirviendo de ejemplo en cuadernos de melancolía / cuando ya me inscribieron en los nuevos catálogos de los optimistas, / y apenas me había declarado oscuro como boca de lobo o de perro / denunciaron a la policía la simplicidad de mi canto", escribió Neruda en La barcarola (1967), (Obras completas III: 113).

¹³³"20 años de poesía chilena", Textual 4 (1972): 64.

¹³⁴Obras completas, Vol.I: 170.

"reproducían para nosotros nuestra propia vida sin el velo de una intención superior; era poesía por el lado del revés, por el lado que uno vive cuando no admite el mundo como es y no sabe cómo debe ser".¹³⁵

Parte de la continuidad que existe entre las Residencias y los antipoemas tendría que ver, seguramente, con la importancia de la literatura de lengua inglesa en ambos poetas. El deslumbramiento provocado en Neruda por escritores como Joyce, Conrad, D.H. Lawrence y Huxley, puede verse en las cartas que escribió desde el Lejano Oriente al argentino Héctor Eandi,¹³⁶ y las repercusiones novedosas de esta tradición otra, ajena a la francesa, tal vez puedan verse en el manifiesto "Sobre una poesía sin pureza" de 1935, y en los que hablan del "estilo inglés" del poeta residenciario.¹³⁷ Por otro lado, varios críticos han señalado la relación intertextual entre el pasaje central de The Waste Land y "Caballero solo", y me parece que hay ecos del mismo pasaje de Eliot también en "Walking Around".¹³⁸ La

¹³⁵ A. Uribe, "Como un herido a bala", La Nación, 9 de Julio de 1967.

¹³⁶ "Leo casi solamente en inglés, toda clase de cosas, especialmente los nuevos ingleses (...), que tienen esto de curioso, que no se preocupan de ser ingleses 'nuevos' (a excepción de Joyce) sino de relatar directamente, con cierta virilidad y descuido exteriores que es bastante agradable e inesperado para hombres como yo cuya sola noción literaria ha sido modificar la forma, problema cutáneo que me parece sin sentido" (En Margarita Aguirre, Pablo Neruda Héctor Eandi, Buenos Aires, Sudamericana, 1980: 62).

¹³⁷ Amado Alonso, por ejemplo, se refería al "abundante uso, gramaticalmente torpe, del gerundio, que, más que entre las estrictas normas del castellano, se mueve en estos versos con la extranjera libertad del participio de presente inglés" (Poesía y estilo de Pablo Neruda, Barcelona, Edhasa, 1979: 117). Miguel Arteche, por su parte, afirma haber contado más de 200 gerundios en las Residencias, "muchos de los cuales no son sino una mala traducción del inglés" ("Notas para la vieja y la nueva poesía chilena", Atenea 380-381, 1958: 33).

¹³⁸ Sobre la presencia de Eliot en "Caballero solo", véase Paz (Pasión crítica, Barcelona, Seix Barral, 1985: 23). Compárense, también, los siguientes versos de The Waste Land: "Out of the window perilously spread / Her drying combinations touched by the sun's last rays / On the divan ara piled (at night her bed) / Stockings, slippers, camisoles and stays" (Eliot, Collected Poems, Londen, Faber and Faber, 1974: 71); y los de "Walking Around": "paso, cruzo oficinas y tiendas de ortopedia, / y patios donde hay ropas colgadas de un alambre: / calzoncillas, toallas y camisas que lloran / lentas lágrimas sucias" (Obras completas I:

antipoesía de Parra, por su parte, constituye una continuación no sólo de las Residencias, sino también de una lectura chilena de la tradición poética anglosajona, y varios críticos señalaron, desde un primer momento, cierta 'dependencia' inglesa en Parra.¹³⁹ Además, como en Neruda, existe una relación intertextual con Eliot que ha permanecido oculta (¿por temor a acusaciones de plagio, o por discrepancias con las visiones monárquicas, clasicistas y anglo-católicos del norteamericano converso?), detectable de inmediato en "Conversación galante", de Versos de salón (1962), una reescritura antipoética -escrita, me ha dicho Parra, en Inglaterra- de "Conversation galante", de Prufrock and Other Observations (1917).

Las lecturas divergentes que hicieron Neruda y Parra de la tradición anglosajona quizás se deban a los años que éste pasó en Oxford. En 1966, le preguntaron si era un hombre sentimental. La respuesta fue tan divertida como iluminadora:

Ciento por ciento. Como todo latino que se estime. Claro que trato de controlarme. En Oxford aprendí que emocionarse es una falta de educación. Suspirar en público, por ejemplo, significa que se es extranjero (algo imperdonable, por cierto). Bostezar, en cambio, es signo de distinción. El bostezo es la piedra angular de la llamada flema británica. Los ingleses bostezan en voz alta a la hora de los postres y se estiran voluptuosamente como gatos, aun en presencia de la propia reina madre.¹⁴⁰

La respuesta recuerda a uno de los detractores en "Advertencia al lector" ("en vez de suspirar, en estas páginas se bosteza"), y apunta a algo clave en la antipoesía: su ironía, y

216).

¹³⁹Víctor Castro, por ejemplo, en una antología de 1953, afirmó que "cuando Nicanor Parra vuelve de su viaje a Europa, nos entrega una poesía de ensayo, de insospechable humor inglés, donde Elliot (*sic*) mal digerido destruye todo lo 'chileno' que se había señalado en su primera producción" (Poesía nueva de Chile, Santiago, Zig-Zag, 1953: 191).

¹⁴⁰En Marina Latorre, "Nicanor Parra en un mar de preguntas", Portal 4 (1966): 3.

su anti-sentimentalismo. Recuérdese que en "Una corbata para Nicanor" (1967), Neruda había dicho: "Este es el hombre / que derrotó / al suspiro / y es muy capaz / de encabezar / la decapitación / del suspirante".¹⁴¹

Más allá de una herencia común, y una continuidad en Poemas y antipoemas de ciertos aspectos de las Residencias, hay diferencias importantes entre estos dos libros. Según Uribe, ambos presentan una poesía que "no admite el mundo como es y no sabe cómo debe ser", lo cual es cierto, pero el rechazo del mundo en los antipoemas es menos tajante que en Residencias: el hablante antipoético repudia, pero también se siente seducido por su mundo; por otro lado, el hablante residenciario -a diferencia del antipoeta- logra, en ciertos momentos, trascender o superar su incapacidad de comprender el mundo y su destino.

Así ocurre en "Unidad", de la primera Residencia, cuando el yo se encuentra en una posición central, rodeado por el mundo que no lo toca, fuera de ese mundo: "Pienso, aislado en lo extenso de las estaciones, / central, rodeado de geografía silenciosa: / una temperatura parcial cae del cielo, / un extremo imperio de confusas unidades / se reúne rodeándome". El hablante nerudiano de estos libros busca, desde su centralidad, algún fundamento que otorgue sentido y lo oriente dentro de este imperio de "confusas unidades".¹⁴² "Yo no sé, yo

¹⁴¹Obras completas III: 736. Sáinz de Medrano ha señalado que hay que "precaverse ante la tentación de hablar del antirromanticismo, porque no está tan claro que Parra sea ajeno a la emotividad y al sentimiento". Señala, al respecto, que en la misma "Corbata", Neruda lo presenta como "alguien que arroja, suspirando, sus propios suspiros a la corriente de un río tras recomponer, a su manera, al descabezado, es decir, como un sentimental vergonzante" (Historia de la literatura hispanoamericana, Madrid, Taurus, 1989: 533). Estos suspiros de Parra, explícitos en sus primeros poemas y en la "Defensa de Violeta Parra", sugeridos oblicuamente en "Aromos", suelen existir, sin embargo, como un trasfondo hipotético, más o menos (im)plausible, detrás de una superficie textual lacerada por la ironía y por una fragmentación esquizofrénica de los hablantes.

¹⁴²Obras completas, Vol.I: 173. Según Jaime Concha: "el objeto de la experiencia metafísica es doble: por una parte, el doloroso devenir de los seres, la incontenible destrucción de las formas de vida; por otra, el centro misterioso de la existencia, la esfera inmóvil que reúne lo múltiple y cambiante. He aquí el Fundamento de la totalidad del

conozco poco, yo apenas veo", dice "Sólo la muerte" (I:210), pero a pesar de esta confusión cognoscitiva, hay momentos de extrema lucidez o inspiración en que el yo residenciario intuye la verdad dentro del caos, y adopta una voz profética. Así, por ejemplo, dentro del "desorden vasto, oceánico" de "Galope muerto", y a pesar de sus quejas -"ay, lo que mi corazón pálido no puede abarcar"-, el hablante repentinamente se provee del arma de la poesía, y avanza, "cantando / como con una espada entre indefensos" (I:170). La espada poética desarma la confusión reinante que lo aturdí, convirtiéndola en algo indefenso, abarcable, y momentáneamente dotado de sentido. De modo semejante, en "Arte poética", el hablante, desde su angustia, recibe de súbito la llamada de la verdad que pide "lo profético que hay en mí" (I:185).

En Residencias, entonces, existe ya el profeta en potencia, que más tarde se hará portavoz del pueblo, y al mismo tiempo la capacidad de aislarse del mundo, y verlo desde fuera, como algo ajeno. El hablante de Poemas y antipoemas, en cambio, rechaza pero es incapaz de aislarse del mundo, o de encontrar ninguna perspectiva central: "el antipoeta no contempla a la sociedad moderna como un espectador -imposiblemente situado fuera de ella-, sino como alguien que está integrado en ella, casi podría decirse desintegrado en ella y, por cierto, contaminado". De ahí que en "Los vicios del mundo moderno", no sólo denuncia los vicios sino "también se siente fascinado por ellos".¹⁴³ Sin poder aislarse de esta sociedad, la antipoesía no alcanza, en ningún momento, los momentos proféticos de Neruda, ni esos arrebatos de la intuición que pudieran revelar la 'verdad'.

Por otro lado, hay una marcada diferencia lingüística entre Residencias y Poemas y antipoemas. Es cierto que la 'poesía impura' de Neruda incorporaba palabras y objetos

mundo" ("Interpretación de Residencia en la tierra", Mapocho 2, 1963: 13).

¹⁴³Schopf, Del vanguardismo a la antipoesía: 162.

tradicionalmente ausentes en el texto poético, pero los trababa dentro de una imaginaria onírica, y de una sintaxis dura y muy poco 'coloquial': "Herramientas que caen, carretas de legumbres, / rumores de racimos aplastados, / violines llenos de agua, detonaciones frescas, / motores sumergidos y polvorienta sombra, / fábricas, besos, / botellas palpitantes, / gargantas, / en torno a mí la noche suena, / el día, el mes, el tiempo, / sonando como sacos de campanas mojadas / o pavorosas bocas de sales quebradizas", dice "Un día sobresale" (I:207). Los Poemas y antipoemas, en cambio, trabaja con el lenguaje cotidiano no sólo al nivel de las palabras ("herramientas", "carretas de legumbres", "motores", etc.), sino al nivel de la oración, de las frases hechas y lugares comunes de los diversos lenguajes cotidianos.¹⁴⁴ Así se puede ver en los primeros versos de "El peregrino", permeados por los lenguajes del vendedor ambulante, del maestro del circo, y del político:

Atención, señoras y señores, un momento de atención:
Volved un instante la cabeza hacia este lado de la república,
Olvidad por una noche vuestros asuntos personales,
El placer y el dolor pueden aguardar a la puerta:
Una voz se oye desde este lado de la república.
¡Atención, señoras y señores! ¡un momento de atención!

La incorporación de estos diversos lenguajes, y su montaje en la voz de este hablante que carece de una voz propia, hace que la antipoesía es mucho menos hermética como discurso que Residencia en la tierra.

* * * * *

¹⁴⁴"Nosotros conversamos / en el lenguaje de todos los días", dice el antipoeta en "Manifiesto". La verdad es que se conversa no en el lenguaje supuestamente unívoco de un 'pueblo' homogéneo, sino en una gama muy amplia de los muchos lenguajes que atraviesan la sociedad contemporánea.

En el próximo capítulo, analizaré un segundo momento en las relaciones interpoéticas entre Neruda y Parra, en el que el poeta mayor intenta responder al desafío antipoético del discípulo-rebelde, incorporando aspectos de su poética en el libro Estravagario. Sin embargo, quisiera recordar que la angustia de la influencia nerudiana sigue acechando al antipoeta en algunas obras posteriores. El discurso de recepción que leyó Parra, cuando admitieron a Neruda como Miembro Académico de la Facultad de Filosofía y Educación en la Universidad de Chile en 1962, es un caso ejemplar.¹⁴⁵ Por otro lado, Versos de salón, un libro publicado en el mismo año, contiene algunos textos que se prestan fácilmente a una interpretación anti-nerudiana. La referencia al "tonto solemne" (¿Neruda?) en el poema "La montaña rusa". por ejemplo, podría interpretarse en esta línea: "Durante medio siglo / La poesía fue / El paraíso del tonto solemne / Hasta que vine yo / Y me instalé con mi montaña rusa". El texto siguiente, "Viva la cordillera de los Andes", se refiere al atrevimiento de estas 'agresiones' antipoéticas: "Hace cuarenta años / Que quería romper el horizonte, / Ir más allá de mis propias narices, / Pero no me atrevía". Quizás sea significativo que el atrevimiento se manifiesta, en este poema, en el grito aparentemente absurdo de "Viva la cordillera de los Andes / Muera la cordillera de la costa!": una lectura reductiva, pero no por eso disparatada. recordaría que la casa de Parra en La Reina estaba (y está) situada en las faldas de la cordillera de los Andes, mientras que Neruda vivía en Isla Negra, donde la otra (la pequeña) cordillera toca la costa.

El antipoeta reconocía los peligros de su atrevimiento: "Yo no tengo ningún inconveniente / En meterme en camisa de once varas", dice "Advertencia". Lo cierto es que

¹⁴⁵Parra, Discursos (en colaboración con Neruda), Santiago, Nascimento, 1962. En mi artículo, "Neruda y Nicanor Parra: ¿un cuarto en la guerrilla?", he analizado la crítica subterránea del discurso a la persona y la obra poética de Neruda (Boletín Fundación Pablo Neruda, 18 (1993): 2-8).

las relaciones personales entre los dos poetas se enfriaron rápidamente; como dice Parra, Neruda "se cerró un poco después con los Versos de salón".¹⁴⁶ Por otro lado, habría que recordar que la consagración de Neruda en el campo poético tuvo un respaldo político muy poderoso. En palabras de Faride Zerán, "para quienes militaban en el Partido Comunista, para los periodistas de El Siglo u otros medios, cualquier ataque contra Neruda era interpretado como un ataque al partido".¹⁴⁷ El veto poético-político contra Parra llegaría a ser tremendo a comienzos de los años setenta: "Mi independencia cayó muy mal en la izquierda, al extremo que fui ejecutado, metafóricamente, por ellos", afirma éste.¹⁴⁸ De este modo, el antipoeta se veía metido en camisa de once varas hasta un punto que quizás él mismo no habría podido imaginar.

¹⁴⁶En Morales, La poesía de Nicanor Parra: 197. Una indicación del estado de las relaciones entre los dos poetas en los años sesenta se ve en una anécdota de Jorge Edwards: un día, cuando dos señoras le pidieron un autógrafo a Neruda, "el poeta, cansado del asedio colectivo, reaccionó con irritación: 'Y pensar', dijo después, 'que esto es lo único que quiere Nicanor Parra'. Fue desde luego, una reacción de mala leche, o de mala uva, y reflejó una convivencia que ambos trataban de mantener en términos amistosos, pero que nunca despegaba bien, que tenía retrocesos bruscos y frecuentes, y que desembocaría, hacia fines del sesenta, en un distanciamiento definitivo" (Adiós, poeta, Barcelona, Tusquets, 1990: 98-99).

¹⁴⁷La guerrilla literaria: 116.

¹⁴⁸En Piña, "La antipoesía no es un juego de salón": 47.

Cuando Neruda publicó Estravagario en 1958, una obra radicalmente distinta a todo lo que había escrito antes, muchos críticos detectaron en ella una respuesta o una asimilación de ciertos elementos de la antipoesía de Parra.¹⁴⁹ En la crítica posterior, se ha llegado incluso a hablar de Estravagario como un libro propiamente antipoético. René de Costa, por ejemplo, afirma que su importancia estriba no tanto en la revisión política o personal del pasado, como en la "exitosa adaptación" del tono irreverente y lúdico, y del estilo coloquial "de lo que hoy se llama antipoesía".¹⁵⁰

Selena Millares, en La génesis poética de Pablo Neruda, concuerda en la designación del término antipoesía para una corriente de la poesía nerudiana que empieza con Estravagario. Según ella, las resonancias intertextuales de la antipoesía se dejan ver, en Neruda, en una misma actitud ante la muerte, en el humor (sobre todo la autoironía), en la incorporación de lo maravilloso o lo fantástico, en la desmitificación, en la metamorfosis del yo, en el ludismo y en el absurdo.¹⁵¹ En cuanto a los recursos formales, se destacan la yuxtaposición de lo banal y lo grave, la dialogización, la ruptura lingüística de frases hechas, las paradojas lingüísticas, y la narratividad (399-400). En las siguientes páginas, intentaré mostrar cómo la 'antipoesía' de Estravagario permanece apegada a los 'grandes relatos' literarios (y políticos) que sostenían la obra anterior de Neruda, y el abismo que los separa de Parra.

La desmitificación característica de la antipoesía se ha visto en Estravagario sobre todo

¹⁴⁹Estravagario, en Obras completas, Vol. II: 599-708.

¹⁵⁰La poesía de Pablo Neruda, Santiago, Andrés Bello, 1993: 138.

¹⁵¹Madrid, Ediciones de la Universidad Complutense de Madrid, Tesis Doctoral, 1992: 392.

en la desacralización del hablante nerudiano de las Residencias (Poeta-profeta) y de la poesía políticamente comprometida (Poeta-portavoz del Pueblo). Pero si semejante desacralización conduce a Parra, según mi hipótesis, a una poética propiamente (o sea, chilenamente) postmoderna, ¿ocurre lo mismo en Neruda? Sí, según el filósofo y crítico literario Víctor Farías: "Neruda es capaz de hacer en Estravagario un milagro. A saber: decir todo lo que la postmodernidad critica en la modernidad".¹⁵² La incredulidad nerudiana con respecto a los grandes relatos, que Farías parece detectar, es algo que ya percibió Jorge Edwards, cuando asistió a una primera lectura pública del libro: "el cambio de tono era notorio, flagrante. La euforia política había sido suplantada por la ironía; las afirmaciones dogmáticas, por la duda; la oratoria tribunicia, por el humor y el coloquialismo". En cierto sentido, Edwards percibió una vuelta a los temas de Residencia en la tierra, pero ahora domesticados, desdramatizados, e impregnados más con la nostalgia que con la angustia. Predominaba "una mirada cansina, melancólica, que acababa de perder una fe apasionada y no conseguía suplantarla".¹⁵³

Estravagario no es, sin embargo, una pérdida total de la fe. Constituye más bien un cuestionamiento de la entrega absoluta a ciertas ideas fijas, bastante concretas, en la obra anterior de Neruda. Hay una serie de búsquedas, emprendidas en este libro, que pretenden no **suplantar** la fe política-poética-profética -o lo que sea-, sino **complementarla con una fe en otros grandes relatos**. En un primer lugar, habría que destacar -como señala Selena Millares- que el rasgo diferencial más importante entre Estravagario y la antipoesía es precisamente la visión sagrada que sigue teniendo la mujer para Neruda. Se podrían ver otros elementos, sin embargo, que también delatan la confianza que el poeta retiene en diversos

¹⁵²En Luis Alberto Mansilla, "Las ideas y el humor de Neruda", Boletín de la Fundación Pablo Neruda IV:3 (1992): 38.

¹⁵³Adios, Poeta, Santiago, Tusquets, 1990: 89.

fundamentos: el silencio y la soledad, por ejemplo, son celebradas ahora como lugares de pureza y auto-conocimiento (en "Aquí vivimos"); la Patria también se retrata como un espacio privilegiado para un hablante cansado de sus viajes por el mundo ("Adiós a París" y "Cantasantiago"); hay una celebración de la infancia como etapa de pureza, que se efectúa en Estravagario mediante el recuerdo del pasado ("Dónde estará la Guillermina", "Carta para que me manden madera"), y mediante el intento poético de regresar a una inocencia infantil ("Demasiados nombres"); los sueños ("Vamos saliendo"), la desnudez ("Fábula de la sirena y los borrachos") y el reino de los animales ("Bestiario"), también son espacios puros y sagrados en que el hablante nerudiano busca conservar su fe, y fundamentar su nueva poética.

Por otro lado, los cambios en este libro no tienen la radicalidad de la antipoesía, que sí se plantea como un modo de poetizar en un mundo desprovisto de fundamentos o grandes relatos, y afligido por una crisis de los saberes que no tiene salida. Estravagario puede entenderse mejor, a mi juicio, como un retroceso momentáneo en lo que el autor veía como un proceso dialéctico hacia una mayor confirmación de todos los saberes que se ponen en tela de juicio en el libro. Su 'antipoesía' aparece aquí con ademanes demasiado retóricos, como una patina de duda textual que tapa sólo a medias un fundamento cognoscitivo oculto, pero todavía intacto.¹⁵⁴ El libro profesa incredulidad en el contexto de una serie de 'saberes' -el político, el auto-cognoscitivo, el protocolario, y el saber relacionado con la muerte-, pero procuraré mostrar que el conflicto aparente no llega a profundizarse en ninguno de ellos.

El saber más cuestionado en Estravagario es el de la política, motor principal de la

¹⁵⁴Sáinz de Medrano percibe esta retoricidad algo hueca, cuando se refiere a la presencia de la ironía en la obra de Neruda a partir de Estravagario: "En vano, creemos, ha querido Neruda acomodarse un poco a estos niveles de dialéctica irónica en algún momento. Estos escauceos no nos parecen estar fundamentados exclusivamente en su propio escepticismo; muy posiblemente ha querido demostrar a todos que sabe hacer lo que Parra" ("El último Neruda", Cuadernos Hispanoamericanos 287: 408).

poesía de Neruda a partir de España en el corazón. Este "cambio de 1958", como lo llama Alain Sicard, en la obra nerudiana, ha sido relacionado con el impacto del XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética, que dio reconocimiento oficial a las revelaciones sobre las atrocidades de Stalin.¹⁵⁵ Disminuye el número de textos de tema explícitamente político, y desaparece el realismo socialista en su vertiente particularmente nerudiana de Las uvas y el viento y Odas elementales. Ahora, aunque sigue consciente de sus "duros deberes" políticos, el hablante exige también su propio espacio, y defiende su derecho a la soledad y la intimidad. El poema "No me pregunten" ofrece la clave de esta nueva actitud, desde los primeros versos: "Tengo el corazón pesado / con tantas cosas que conozco, / es como si llevara piedras / desmesuradas en un saco, / o la lluvia hubiera caído, / sin descansar, en mi memoria. // No me pregunten por aquello. / No sé de lo que están hablando. // No supe yo lo que pasó". "Aquello" -"lo que pasó"- se refiere, indudablemente, a las atrocidades de Stalin, que el hablante se niega a reconocer: de ahí la necesidad de las paradojas lingüísticas, las contradicciones aparentemente frívolas entre un hablante que dice conocer "tantas cosas", pero al mismo tiempo dice que no sabe de lo que están hablando. La confirmación de esta referencia al estalinismo, escamoteada por el hablante, se encuentra en las coincidencias (inter)textuales entre "No me pregunten" y un pasaje de un Memorial de Isla Negra (1964), en el que el poeta decide enfrentar el "episodio" de Stalin. Bajo el título "Nosotros callábamos", el hablante del libro posterior confiesa su responsabilidad: "Saber es un dolor. Y lo supimos: / cada dato salido de la sombra / nos dio el padecimiento necesario: / aquel rumor se transformó en verdades, / la puerta oscura se llenó de luz, / y se rectificaron los dolores. / La verdad fue la vida en esa muerte. / Era pesado el saco del silencio. / Y aún

¹⁵⁵El pensamiento poético de Pablo Neruda, Madrid, Gredos, 1981: 356.

costaba sangre levantarlo: / eran tantas las piedras del pasado".¹⁵⁶ Las imágenes son iguales: si en Estravagario, el silencio se acompañaba por un corazón pesado, "como si llevara piedras / desmesuradas en un saco", ahora el hablante recuerda cuando "era pesado el saco del silencio", porque "eran tantas las piedras del pasado". Con el paso de los años, el hablante ya no necesita ocultar su conocimiento de lo ocurrido, y su responsabilidad en ello, bajo una nebulosa de contradicciones: al contrario, lo considera parte de una etapa superada, puesto que ahora, tras unos cuantos años de reflexión -ese "padecimiento necesario", reflejado poéticamente en el evasimismo de Estravagario- habían vuelto la luz y las verdades. La verdad redescubierta en Memorial no se encontraba -y tampoco se buscaba, en realidad- en 1958: de ahí la sensación de inautenticidad, o de insinceridad, que se desprende de partes del libro.

La 'crisis' de los saberes en el hablante de Estravagario se ve también al nivel de su propia identidad. Una tendencia de autoironía parodia el heroísmo de los hablantes fuertes de otros tiempos -otras poéticas-¹⁵⁷, y presenta un yo escindido entre lo claro y lo oscuro. La coexistencia de luz y oscuridad en el hablante se encuentra en poemas como "Pido silencio" y "Vamos saliendo", y en versos claves como el "toda claridad es oscura" de "Testamento de otoño". Por tanto, es comprensible que Jaime Alazraki haya bautizada la poesía de Estravagario como una síntesis de la oscuridad residenciaria y la luz de las odas, como una

¹⁵⁶Obras completas, Vol.II: 1175.

¹⁵⁷"Todos los libros que leo / celebran héroes refulgentes / siempre seguros de sí mismos: / me muero de envidia por ellos", dice el hablante de "Muchos somos". Claro: nadie tan refulgente y seguro de sí mismo como el protagonista de los Versos del capitán, o el héroe de Canto general que relata sus meses de clandestinidad, y la épica de su viaje transandino para escapar la persecución del 'tirano' González Videla.

reconciliación de los contrarios: una "poesía de la penumbra".¹⁵⁸ No obstante, la afirmación o la voluntad de ser o tener un yo escindido o fragmentado es insuficiente, sobre todo cuando se ha visto, en el tema político, cómo el poeta se va ocultando (oscureciendo) y contradiciendo, por motivos muy concretos. De hecho, la oposición luz/oscuridad fue central a la cuestión política: el "saco de piedras oscuras", que palpitaban en el corazón del hablante de 1958, se convirtió, en 1964, en "la puerta oscura (que) se llenó de luz".

El texto "Muchos somos", quizás, es sintomático del enmascaramiento de esta identidad fragmentaria, anunciada con una elocuencia tan explícita: "De tantos hombres que soy, que somos, / no puedo encontrar a ninguno: / se me pierden bajo la ropa, / se fueron a otra ciudad". El poema procede con la narración de una serie de situaciones en que el hablante se porta de una manera indebida: cuando quiere mostrarse inteligente, "el tonto que llevo escondido / se toma la palabra en mi boca"; se duerme en la sociedad distinguida; se vuelve incendiario cuando necesita ser bombero; es cobarde en vez de valiente, perezoso en vez de intrépido; se muere de envidia por los "héroes refulgentes" de libros y películas, y afirma que le gustaría "tocar un timbre / y sacar mi yo verdadero". A pesar de lo anunciado, estos versos me suenan irremediabilmente huecos y complacientes: los "muchos" hombres sugeridos en el título del poema, son más bien dos, una escisión binaria entre él que se porta 'como corresponde', y el otro que sabotea las buenas intenciones del primero; pero estas oposiciones maniqueas son demasiado esquemáticas, demasiado pulcras, para expresar la angustia de una fragmentación genuina de la identidad. Adolecen, a mi juicio, de lo que Eduardo Camacho Guizado ha visto en este libro como una "tendencia a la paradoja excesiva,

¹⁵⁸"Poética de la penumbra en la poesía más reciente de P.Neruda", Revista Iberoamericana 82-83: 263-297.

al desconcierto fácil del lector, al capricho repetido".¹⁵⁹ Por otro lado, el uso regular del artificioso eneasílabo, aquí y en la mayoría de los poemas de Estravagario, crea la sensación de un control difícilmente compatible con afirmaciones explícitas tan contradictorias y vacilantes. Las formas más sueltas de la antipoesía de Parra logran representar icónicamente la dispersión del hablante; es difícil imaginar, en cambio, cómo un hablante múltiple pudiera organizar y controlar su reflexión de un modo convincente dentro del marco bastante rígido del verso eneasilábico de Estravagario.

Una tercera manifestación de la crisis de los saberes en el libro está presente en algo ya señalado en el poema "Muchos somos": la "mala educación" del hablante, y su incapacidad de integrarse en la "buena sociedad". Así, en textos como "Vamos saliendo", la sociedad queda retratada como una máquina deshumanizada que atrapa al hombre y lo despoja de su individualidad ("El hombre dijo que sí sin que supiera / determinar de lo que se trataba, / y fué llevado y fué sobrellevado, / y nunca más salió de su envoltorio, / y es así nos vamos cayendo / dentro del pozo de los otros seres"). Aquí, como en "Sobre mi mala educación", el hablante reniega de la sociedad homogenizadora, y se aparta de ella en busca de su individualidad.

Una clave biográfica, representada explícitamente en varios poemas del libro, es la separación de Neruda y Delia del Carril, y la consiguiente 'oficialización' de su relación con Matilde Urrutia, lo cual provocó el abandono de muchas amistades - de los "malos amigos enemigos, / conocidos desconocidos / que no volverán a mi casa", de "Por fin se fueron". El hablante refleja este acontecimiento relativamente extraliterario, al sentirse asediado en su

¹⁵⁹Pablo Neruda: Naturaleza, historia y poética, Madrid, SGEL, 1978: 215. Ejemplos de estas paradojas demasiado pulcras pueden verse en el quiasmo de "Sin duda todo está muy bien / y todo está muy mal, sin duda", en el verso dividido de "todo está bien, todo está mal", o en el paralelismo de "tal vez no seremos tan locos, / tal vez no seremos tan cuerdos", del poema "No tan alto".

amor ("Cómo cuesta en este planeta / amarnos con tranquilidad: / todo el mundo mira las sábanas, / todos molestan a tu amor", como dice en "Pobres muchachos"), y habla en "V" de César Vallejo como su único amigo ("Y ahora busco a quién contar las cosas / y no hay nadie que entienda estas miserias, / esta alimentación de la amargura"). Por eso también, en "El miedo", el hablante rechaza los múltiples 'consejos' contradictorios de sus 'amigos', y decide no "tomarlos en cuenta". Su abandono de la buena sociedad está resuelto: "voy a abrirme y voy a encerrarme / con mi más pérfido enemigo, / Pablo Neruda".

Como se ve, el rechazo de las normas protocolares de la sociedad y el consiguiente aislamiento del hablante pueden ser relacionados, otra vez, con problemas bastante contingentes, y me hacen dudar, una vez más, de la radicalidad de la ruptura "antipoética" de Estravagario.

Una última manifestación de una crisis de los saberes en este libro de Neruda se encuentra en su actitud frente a la muerte, que tiene reminiscencias, como observó Selena Millares, de la antipoesía de Parra. Hay una oportunidad privilegiada, en este caso, de observar las semejanzas y las divergencias de las dos poéticas, porque existe una relación contextual más que casual entre "Discurso fúnebre" -publicado por Parra en Versos de salón (1962), pero escrito en 1957 y leído en los Encuentros de Escritores Chilenos celebrados en Concepción en enero de 1958-, y el poema "Y cuánto vive?" de Estravagario. Al transcribirlos, empezaré con el texto de Neruda, porque aunque sea un texto posterior, es mucho más tímido en su ruptura 'antipoética' que el de Parra (por supuesto, esto no quiere decir que sea necesariamente 'inferior' o 'superior' -si tienen algún sentido esas palabras-. Personalmente, opino que ambos poemas son entre los mejores de sus respectivos libros).

Y cuánto vive?

Cuánto vive el hombre, por fin?

Vive mil días o uno solo?

Una semana o varios siglos?

Por cuánto tiempo muere el hombre?

5 Qué quiere decir "Para Siempre"?

Preocupado por este asunto
me dediqué a aclarar las cosas.

10 Busqué a los sabios sacerdotes,
los esperé después del rito,
los aceché cuando salían
a visitar a Dios y al Diablo.

Se aburrieron con mis preguntas.
Ellos tampoco sabían mucho,
eran sólo administradores.

15 Los médicos me recibieron,
entre una consulta y otra,
con un bisturí en cada mano,
saturados de aureomicina,
más ocupados cada día.

20 Según supe por lo que hablaban
el problema era como sigue:
nunca murió tanto microbio,
toneladas de ellos caían,
pero los pocos que quedaron
25 se manifestaban perversos.

Me dejaron tan asustado
que busqué a los enterradores.
Me fui a los ríos donde queman
grandes cadáveres pintados,
30 pequeños muertos huesudos,
emperadores recubiertos
por escamas aterradoras,
mujeres aplastadas de pronto
por una ráfaga de cólera.
35 Eran riberas de difuntos
y especialistas cenicientos.

40 Cuando llegó mi oportunidad
 les largué unas cuantas preguntas,
 ellos me ofrecieron quemarme:
 era todo lo que sabían.

 En mi país los enterradores
 me contestaron, entre copas:
 -"Búscate una moza robusta,
 y déjate de tonterías".

45 Nunca vi gentes tan alegres.

 Cantaban levantando el vino
 por la salud y por la muerte.
 Eran grandes fornicadores.

50 Regresé a mi casa más viejo
 después de recorrer el mundo.

 No le pregunto a nadie nada.

 Pero sé cada día menos.

La estructura del poema es sencilla: una introducción de cinco preguntas, aisladas para acentuar su importancia, sobre los "grandes temas" metafísicos de la vida, la muerte y la eternidad; en seguida, dos versos que resumen la "preocupación" del hablante por estas preguntas y su decisión de "aclarar las cosas"; a continuación, la visita del hablante a cuatro grupos de personajes -los sacerdotes, los médicos, los enterradores orientales y sus homólogos chilenos (de "mi país")-, en busca de respuestas para sus preguntas; y por último, la vuelta a casa sin haber encontrado ninguna respuesta.

Habría que señalar la veta irónica que atraviesa el texto. Los "sabios" sacerdotes son unos hipócritas que salen a visitar "a Dios y al Diablo", que se aburren con las preguntas del hablante, y que no saben nada de la eternidad cristiana que debería ser la base de sus creencias y la razón de ser de su profesión: son meros "administradores", de los fondos, se supone, de la Iglesia. Hay ironía también hacia el hermetismo del lenguaje especializado de

los médicos -"según supe por lo que hablaban / el problema era como sigue"-, que el hablante traduce al idioma de los legos con su descripción de los microbios "perversos". Los enterradores orientales, por su parte, no sabían nada sobre los misterios de la muerte, así que "ofrecieron quemarme: / era todo lo que sabían".

Esta suave ironía -como la **whimsicality** que Pring-Mill detectó en Odas elementales- le resta urgencia a las supuestas "preocupaciones" del hablante. Así, cuando éste comenta que los médicos lo dejaron "asustado", no se lo cree: la angustia y el miedo no dejan huellas de urgencia en el texto. Del mismo modo, la vuelta al tema de los enterradores orientales recrea el ambiente atroz de poemas como "Sólo la muerte" y "Entierro en el este", de Residencia en la tierra, pero la ironía diluye la intensidad del tema, y anula el miedo supuestamente provocado por las "escamas aterradoras".¹⁶⁰ De hecho, se intuye cierta simpatía del hablante con la alegría de los enterradores chilenos, y en su consejo popular de buscarse "una moza robusta", y dejarse de "tonterías".¹⁶¹

¹⁶⁰Después de estos textos residenciarios, el poema "La vida", de la última sección de Canto general, empieza con el verso significativo, "Que otro se preocupe de los osarios...", y termina rechazando la (pre)ocupación de los sepultureros, y afirmándose en la claridad y el optimismo del compromiso poético-político: "Que los sepultureros escarben las materias / aciagas: que levanten / los fragmentos sin luz de la ceniza / y hablen en el idioma del gusano. / Yo tengo frente a mí sólo semilla, / desarrollos radiantes y dulzura". La vuelta irónica al tema de los sepultureros en Estravagario parecería corresponder a la síntesis (¿diluida?) de la poética de la penumbra vista por Alazraki.

¹⁶¹En "Bestiario", del mismo libro, el "conejo erótico" tampoco hace caso a las "tonterías" religiosas: "El va sin cesar procreando / y no hace caso a San Francisco, / no oye ninguna tontería: / el conejo monta y remonta / con organismo inagotable". Hay una anécdota curiosa con respecto a este consejo de los enterradores chilenos, que el propio Neruda repite, años más tarde, para el crítico y sacerdote José Miguel Ibáñez-Langlois (Ignacio Valente), después de la recepción negativa de éste al libro La barcarola, y su opinión de que la 'alegría' del Neruda maduro había debilitado su tensión poética. Ibáñez-Langlois respondió al consejo de Neruda en un segundo artículo: "En cuanto a su recomendación final, el estribillo de los 'enterradores' en Estravagario: 'Búscate una moza robusta / y déjate de tonterías', habría que ponderarla con atención, dado que viene de un experto. Hablando desde mi propia experiencia -que está llena de alegría, precisamente de alegría-, recomendaré al poeta la castidad. La disciplina que aligera el alma, que impide la dispersión, mortifica la facilidad

Discurso fúnebre

- 1 Es un error creer que las estrellas
Puede servir para curar el cáncer
El astrólogo dice la verdad
Pero en este respecto se equivoca.
5 Médico, el ataúd lo cura todo.
- Un caballero acaba de morir
Y se ha pedido a su mejor amigo
Que pronuncie las frases de rigor,
Pero yo no quisiera blasfemar,
10 Sólo quisiera hacer unas preguntas.
- La primera pregunta de la noche
Se refiere a la vida de ultratumba:
Quiero saber si hay vida de ultratumba
Nada más que si hay vida de ultratumba.
- 15 No me quiero perder en este bosque.
Voy a sentarme en esta silla negra
Cerca del catafalco de mi padre
Hasta que me resuelvan mi problema.
¡Alguien tiene que estar en el secreto!
- 20 Cómo no va a saber el marmolista
O el que le cambie la camisa al muerto.
¿El que construye el nicho sabe más?
Que cada cual me diga lo que sabe,
Todos estos trabajan con la muerte
25 ¡Estos deben sacarme de la duda!
- Sepulturero, dime la verdad,
Cómo no va a existir un tribunal,
¡O los propios gusanos son los jueces!
Tumbas que parecéis fuentes de soda
30 Contestad o me arranco los cabellos
Porque ya no respondo de mis actos,
Sólo quiero reír y sollozar.
- Nuestros antepasados fueron duchos
En la cocinería de la muerte:
35 Disfrazaban al muerto de fantasma,
Como para alejarlo más aún,

y libera al espíritu de pequeñeces. No es, como el suyo, un consejo de sepultureros" (Poesía chilena e hispanoamericana actual: 175-176).

Como si la distancia de la muerte
No fuera de por sí inconmensurable.

Hay una gran comedia funeraria.

40 Dícese que el cadáver es sagrado,
 Pero todos se burlan de los muertos.
 ¡Con qué objeto los ponen en hileras
 Como si fueran latas de sardinas!

45 Dícese que el cadáver ha dejado
 Un vacío difícil de llenar
 Y se componen versos en su honor.
 ¡Falso, porque la viuda no respeta
 Ni el ataúd ni el lecho del difunto!

50 Un profesor acaba de morir.
 ¿Para qué lo despiden los amigos?
 ¿Para que resucite por acaso?
 ¡Para lucir sus dotes oratorias!
 ¿Y para qué se mesan los cabellos?
 ¡Para estirar los dedos de la mano!

55 En resumen, señoras y señores,
 Sólo yo me conduelo de los muertos.

Yo me olvido del arte y de la ciencia
Por visitar sus chozas miserables.

60 Sólo yo, con la punta de mi lápiz,
 Hago sonar el mármol de las tumbas.

Pongo las calaveras en su sitio.

Los pequeños ratones me sonríen
Porque soy el amigo de los muertos.

65 Estoy viejo, no sé lo que me pasa.
 ¿Por qué sueño clavado en la cruz?
 Han caído los últimos telones.
 Yo me paso la mano por la nuca
 Y me voy a charlar con los espíritus.

Iván Carrasco aplica su lectura característica a este poema, destacando -ya en el título- la homologación del antipoema con un discurso ya existente -el discurso fúnebre con sus tópicos

de la consolación, el elogio del difunto, y la confianza en la inmortalidad del alma-, seguida por una subsiguiente inversión y distorsión satírica de dicho discurso. De este modo, la ceremonia fúnebre se convierte en algo ridículo e irrisorio: el hablante empieza hablando de la astrología y no la religión; en vez de consolar a los deudos, pone en duda la vida de ultratumba; denigra a la viuda y los amigos, y termina hablando de sí mismo. El discurso solemne se convierte en el discurso neurótico de un orador quien usa la situación "para exponer en realidad sus propias dudas y problemas". De ahí que el humor del poema tenga, según Carrasco, una finalidad didáctica: "Comicidad sardónica, amarga, humor negro, puesto al servicio de un afán didáctico: enseñar que se debe cambiar de actitud ante la muerte".¹⁶²

Los esquemas de Carrasco, como siempre, sirven para aclarar la articulación de ciertas transgresiones antipoéticas, pero resultan terriblemente insuficientes en otros sentidos. Ver en este texto una "exposición" de las dudas del hablante, o un "afán didáctico" de "enseñar" un cambio de actitud ante la muerte, me parece disparatado. "Discurso fúnebre" no es un monólogo dramático, en el sentido consagrado por Robert Browning, con su exposición de una visión particular del mundo. No hay una visión del mundo fija aquí, que pueda ser expuesta al lector, ni una posición psíquica estable desde la cual el hablante pudiera articular semejante exposición. Al contrario, la estructura formal ofrecida, en un comienzo, por el lugar y las normas de enunciación de un discurso fúnebre, es incapaz de contener el flujo discursivo del hablante antipoético, que corresponde a un proceso psíquico que le conduce desde la angustia inicial hacia la locura final.¹⁶³

¹⁶²Nicanor Parra: la escritura antipoética: 67.

¹⁶³Por eso, cuando la lectura de Alfredo Lefebvre -basada en una noción orgánica del texto poético-, busca extraer del poema una visión coherente del mundo, en contraposición a la inautenticidad y la insinceridad satirizadas, se tropieza contra la desintegración (del discurso) del hablante al final del texto: "la estrofa final se nos torna bastante inasible, un tanto enigmático, muy difícil de esclarecer con propiedad, frente a la interrogación que

Es cierto que este hablante comienza renunciando a la hipocresía de las formas establecidas: pronunciar las frases de rigor es, para él, una especie de "blasfemia", un insulto al difunto; las manifestaciones de luto son todas mentira, impostura, actuaciones falsas en esta "gran comedia funeraria". Este sarcasmo, que desenmascara la hipocresía generalizada, lleva al hablante a trastocar las frases de rigor: el cadáver -y no la memoria del difunto- es sagrado; el cadáver -y no el difunto- ha dejado un vacío difícil de llenar; el ataúd -y no la muerte- cura todo.¹⁶⁴ Sin embargo, esta denuncia de la inautenticidad se va extremando a niveles inverosímiles: "¿Y para qué se mesan los cabellos? / ¡Para estirar los dedos de la mano!". Un sarcasmo tan desmesurado en su agresividad parece indicar que el hablante ya no controla su discurso, y cae arrastrado por sus obsesiones. "Sólo yo me conduelo de los muertos", afirma, porque es incapaz de ver emoción humana en los actos aparentemente mecánicos de los demás, mientras que él busca comunicar sus propias emociones justamente a los que ya no sienten nada: a los muertos. Y mientras ve impostura en el comportamiento de los amigos que se mesan los cabellos, él mismo ha prometido hacer lo mismo -"arrancarse los cabellos"-, si las tumbas no contestan sus preguntas sobre la ultratumba. El propio hablante, entonces, no se escapa de los actos rituales programados por la situación funeraria, por mucho que los denuncie, y por mucho que quiera ver en sí mismo, pataleando en la locura, al único que actúa con sinceridad.

Schopf ve en el **querer** del hablante -"no me quiero perder en este bosque"- "la

contiene dicha estrofa última: 'Por qué sueño clavado en una cruz' que podría ser un exceso delirante del poema" (*Poesía española y chilena*, Santiago, Editorial del Pacífico, 1958).

¹⁶⁴"Grotesco, negro, el poeta ha cambiado la habitual palabra, **extinto** o **difunto** por **cadáver**, y así produce espantosa alteración mental, porque invierte la realidad, pone de patas arriba el sentido de lo que se suele decir, y de este modo nos lo revienta, y desparrama en torno su mecánica ficción, su lejana e imposible sinceridad, su terrible bla-bla-bla de charlatanería enemiga del ser, precisamente" (Lefebvre, *Poesía española*: 188).

afirmación de la propia individualidad como defensa frente a la corrosiva acción de la objetividad, la conservación de la identidad fundada en un acto de voluntad".¹⁶⁵ Es una defensa inútil, sin embargo, porque la individualidad no se conserva: el hablante rechaza las frases del rigor y las voces programadas, pero se revela progresivamente incapaz de asumir una voz propia: adopta, en cambio, un lenguaje más propio de un locutor radiofónico -"la primera pregunta de la noche / se refiere a la vida de ultratumba"-, o una grandilocuencia disparatada -"Tumbas que parecéis fuentes de soda / Contestad o me arranco los cabellos"-.

En ambos casos, se intuye que el hablante no está en plena posesión de su discurso, no controla los lenguajes que emplea: mejor dicho, quizás, los lenguajes **que lo emplean**, que lo atraviesan, reventando su identidad.¹⁶⁶ No creo que haya ironía en este poema, y aunque la hubiera, no sería del hablante; vendría desde fuera, del antipoeta (el autor implícito) que maneja las cuerdas del discurso (lo endecasilabiliza), y 'rige' la descomposición psíquica del hablante.¹⁶⁷ La última estrofa con sus versos desconexos representa la pérdida definitiva de sus vestigios de coherencia: "Estoy viejo, no sé lo que me pasa. / ¿Por qué sueño clavado en una cruz? / Han caído los últimos telones. / Yo me paso la mano por la nuca / y me voy

¹⁶⁵"Estructura del antipoema", Atenea 399 (1963): 150-151.

¹⁶⁶Según una idea perspicaz de Julio Ortega, la antipoesía es como un "liberarse del absurdo falso para hallar el absurdo real" (Figuración de la persona, Barcelona, Edhasa, 1971: 260). Este hallazgo es, para Ortega, "una rebeldía contra un mundo varias veces falsificado". Habría que señalar que en "Discurso fúnebre", y muchos otros antipoemas de esta época, el hallazgo de la falsedad conlleva una correspondiente dislocación y disolución del sujeto que la halla: es decir, es una falsedad descubierta por un sujeto totalmente ajeno a cualquier aprehensión de la verdad.

¹⁶⁷Exagero al hablar de la ausencia de ironía de parte del hablante. Existe al **comienzo** del poema, cuando adopta el lenguaje impersonalizado del protocolo, para referirse a sí mismo como "el mejor amigo" del "caballero" muerto y, en seguida, para volver al uso de una primera persona que denuncia la hipocresía -la "blasfemia"- de ese lenguaje protocolario: "Un caballero acaba de morir / Y se ha pedido a su mejor amigo / Que pronuncie las frases de rigor, / Pero yo no quisiera blasfemar ...".

a charlar con los espíritus".

"Discurso fúnebre" tiene una serie de elementos en común con "Y cuánto vive?". Las "grandes preguntas" son semejantes: más variadas, más racionalmente expuestas en Neruda, única y obsesional en Parra; los personajes buscados o interpelados para contestar a estas preguntas también son parecidos: los sacerdotes, los médicos, los enterradores orientales y chilenos de Neruda, son aquí los astrólogos, los médicos, los marmolistas, los que construyen el nicho, y los sepultureros. Por último, hay un yo central común a los dos textos, agobiado por su ignorancia frente a los misterios de la muerte, que se lanza en busca de respuestas.

Las diferencias entre ambos, en cambio, son enormes. Para empezar, el tono coloquial es más inmediato en el antipoema, cuyos endecasílabos toleran el lenguaje prosaico con mucho mayor libertad. El eneasílabo polirrítmico usado por Neruda es un metro resucitado bajo el modernismo y, según Navarro Tomás, es "particularmente apto para los cambios y reticencias de la expresión reflexiva", puesto que combina el movimiento lento y suave del eneasílabo trocaico, la expresión enfática del verso dactílico y las distintas modalidades del eneasílabo mixto, que "se prestan a la frase reticente y al giro galante".¹⁶⁸ Efectivamente, "¿Y cuánto vive?" podría definirse justamente por "los cambios y reticencias de la expresión reflexiva". En cambio, los endecasílabos del antipoema permiten un flujo mucho más conversacional, más rápido y al final, más desquiciado, en perfecta concordancia con la desintegración psíquica del hablante.

El sujeto nerudiano es un sujeto fuerte: ironiza desde una posición de superioridad, porque aunque no sabe de los misterios de la muerte, sabe muy bien de las hipocresías, las pretensiones y las limitaciones de sus interlocutores; sale de casa y vuelve a casa, en un viaje circular que no le proporciona las respuestas buscadas, y lo ha hecho envejecer, pero de todos

¹⁶⁸ Métrica española, Barcelona, Labor, 1986: 332, 432.

modos lo devuelve a la comodidad. El sujeto del antipoema, en cambio, no sale a buscar respuestas con la despreocupación del sujeto nerudiano, que va "largando algunas preguntas" mientras recorre, como un *flâneur*, el mundo; al contrario, muestra su necesidad de ellas, en el momento mismo de la enunciación; está preso, desde el comienzo, por unas contradicciones vitales que le quitan coherencia a sus actos -"Porque ya no respondo de mis actos, / sólo quiero reír y sollozar"-; carece de un lugar estable (y un estilo propio) desde el cual sus ironías pudieran proporcionar alguna alternativa a lo rechazado (opciones de sinceridad, autenticidad, etc.); no vuelve al punto de partida: está arrastrado hacia la locura en un espiral imparable; en fin, le falta la base firme de algún fundamento -los fundamentos o grandes relatos, escamoteados pero todavía latentes, en Estravagario-, que pudiera estructurar sus preocupaciones. Como el sujeto nerudiano, termina su 'búsqueda' más viejo, pero la suya no es una vejez de cansancio y resignación, sino prematura, la desintegración de su personalidad, acompañada por una premonición de la muerte y quizás del suicidio: caen los últimos telones, el hablante se pasa la mano por la nuca, y va a charlar con los espíritus.

La semejanza entre estos dos poemas hace pensar que Neruda, consciente o inconscientemente, ha re-escrito (los modernos dirían "plagiado") el "Discurso fúnebre" de Parra. Al hacerlo, ha mostrado la diferencia infranqueable entre sus respectivas poéticas: el poema de Parra manifiesta con eufórica coherencia la visión de un cielo, un mundo y un sujeto, modernos y pre-modernos, que se están cayendo a pedazos; el de Neruda, en cambio, sigue aferrándose, a pesar de todo, a las necesidades de su autor de creer en algo, y se resiste, o se niega a confrontar, la 'caída'.

Por último, habría que señalar que este esfuerzo de Neruda de "demostrar a todos que sabe hacer lo que Parra", en términos de Sáinz de Medrano, no logró impresionar al antipoeta. En su discurso sobre Neruda en 1962, se refiere a la obra de su "maestro", como

un "proceso permanente de expansión y desarrollo", conformado por tres etapas: una primera, que va de Crepusculario a El hondero entusiasta; una segunda, la de las dos Residencias, y una tercera que culmina con Canto general y Odas elementales, que constituye una superación del dolor y de los "falsos problemas individuales", y una "curación por el método marxista".¹⁶⁹ Es decir, detrás de la fachada elogiosa, Parra hace caso omiso de la obra posterior de Neruda: la etapa de ribetes supuestamente antipoéticos empezada con Estravagario. La superación del dolor residenciario parece, según la lectura de Parra, haberse agotado en la complacencia risueña de las odas: de ahí que la etapa última de Neruda no sería más que una decadencia. Por otro lado, este 'ninguneo' de la "poesía de la penumbra" o "antipoesía" de Neruda, podría leerse también como un acto de auto-defensa. Estravagario, desde esta perspectiva, sería simplemente un pobre 'plagio', desprovisto de valor, e desmerecedor de comentarios.

¹⁶⁹Discursos: 44.

(IV) LA ANTIPOESÍA Y LOS GRANDES RELATOS

Muchos estudios sobre la antipoesía han insistido en la importancia de las nociones de la desmitificación y la desacralización. El prefijo "anti", en sí, es indicativo del papel antipoético, demoledor de los mitos y de las instituciones autoritarias de la sociedad. En las teorías de Lyotard, por su parte, el cuestionamiento postmoderno equivale a un darse cuenta del carácter irreductiblemente narrativo y mítico del saber moderno, a pesar de las pretensiones de objetividad de este saber, que se opuso **científicamente**, en sus vertientes positivistas, marxistas, racionalistas, etc., al saber narrativo de los mitos 'premodernos'. Es decir, la postmodernidad es un desenmascaramiento de estas pretensiones, y un desvelamiento del carácter mítico del saber moderno.

En las siguientes páginas, (re)examinaré la desmitificación antipoética en este contexto del descreimiento postmoderno de los grandes relatos o metarrelatos modernos.

La crítica se divide en cuanto al blanco de la desmitificación antipoética. Mario Benedetti, por ejemplo, afirmó en 1963 que "su impulso natural es de progreso". La prueba, para el uruguayo, se encontraba en el humorismo de Parra:

En Parra el humorismo es su gesto más eficaz: si se ríe es porque su confianza está puesta en otra parte, es porque ha colocado todo el capital de sus esperanzas en una empresa que justifica esa risa. Nótese que el poeta no se burla de la mejor esencia del ser humano, sino de las grandes estratagemas de la mentira, del fariseísmo intelectual, de la pureza de los impuros.¹⁷⁰

Esta visión progresista de la antipoesía corresponde, sin embargo, más bien a cierto voluntarismo de parte de Benedetti, evidente en el espectáculo algo cómico de su entrevista

¹⁷⁰"Nicanor Parra descubre y mortifica su realidad": 111.

de 1969, "Nicanor Parra o el artefacto con laureles", cuando intenta -en vano- doblegar a Parra a sus propias interpretaciones de la antipoesía. Indicativo de la perspectiva de Benedetti es su distanciamiento de la antipoesía en cuanto ésta se apartara explícitamente de la visión revolucionaria y progresista que él buscaba.¹⁷¹

Para Benedetti, entonces, por lo menos en un primer momento, la desmitificación antipoética fue acompañada por la fe en un gran relato progresista. Morales también ha hablado de "la pérdida perfección humana", buscada en la ironía del poeta-combatiente: la visión de Parra se articularía en un debate dialéctico "entre una perfección humana ausente y una imperfección reinante".¹⁷²

Mario Rodríguez, en cambio, en un ensayo con el título sugerente de "Nicanor Parra, destructor de mitos", señaló que la desmitificación antipoética se dirige **contra** el paraíso perdido, **contra** el lugar privilegiado del **axis mundi**, **contra** la visión sacralizada de la Tierra-Madre y la sacralización concomitante de la mujer, y **contra** la visión del Elegido, plasmada en una visión elevada del poeta y la poesía.¹⁷³ Según Rodríguez, Parra "no confía en la veracidad de la nostalgia del Paraíso porque simplemente tampoco está dispuesto a creer que haya existida tal espacio sagrado".¹⁷⁴

La posibilidad de la vuelta al paraíso en Parra es, efectivamente, imposible. Ya los primeros textos de Poemas y antipoemas, que se apartan de la lírica tradicional sólo en

¹⁷¹En un libro de 1981, Benedetti se refiere escuetamente a Parra, opinando que "a partir de los controvertidos Artefactos su humor se hace excesivamente ríspido y pierde la mejor parte de su gracia" (Crítica cómplice, Madrid, Alianza, 1988: 221). Claro: es mucho más difícil reír cuando uno mismo, o las creencias propias, son el blanco del humor.

¹⁷²La poesía de Nicanor Parra: 82, 87.

¹⁷³En Hugo Montes y M. Rodríguez, Nicanor Parra y la poesía de lo cotidiano: 71-74.

¹⁷⁴Ibid.: 79. Compárese lo señalado por Lyotard: "la nostalgia del relato perdido ha desaparecido por sí misma para la mayoría de la gente" (La condición postmoderna: 78).

algunos leves toques de ironía, ven como imposible el regreso al lugar de la infancia: "Todo está igual, seguramente, / el vino y el ruiseñor encima de la mesa, / (...) / ¡Sólo que el tiempo lo ha borrado todo / como una blanca tempestad de arena!", dice el hablante de "Hay un día feliz". Es un regreso, además, doblemente imposible: nunca se puede volver a la infancia, pero menos aun cuando el lugar de la infancia del antipoeta (y el hablante) ha desaparecido en el terremoto de 1939 ("La conocí en mi pueblo (de mi pueblo / sólo queda un puñado de cenizas)", dice el hablante de "Es olvido").

La imposibilidad de regresar a un estado de pureza se hace explícita en los últimos versos de "Soliloquio del individuo" ("Mejor es tal vez que vuelva a ese valle, / a esa roca que me sirvió de hogar, / y empiece a grabar de nuevo, / de atrás para adelante grabar / el mundo al revés. / Pero no: la vida no tiene sentido"), y en el poema "La situación se torna delicada", de La camisa de fuerza (1968), en que el hablante propone volver a otros tiempos hoy tan inconcebibles como inaceptables: "a los coches tirados por caballos / al avión a vapor / a los televisores de piedra".

En compensación por esta pérdida de los mitos, y por esta incredulidad con respecto a los grandes relatos, el antipoeta no postula ningún gran relato alternativo. En sus primeros años, es cierto que retenía, más en entrevistas que en su obra poética, algunos ribetes progresistas o modernos en su concepción de la poesía. En 1959, por ejemplo, dijo que su poesía era "un esfuerzo para buscar un orden, para dar a cada cosa un sentido. Sin ser vate, sin ser un zaratustra criollo, sin ser un aprendiz de hechicero, busco la entrada y la salida del laberinto en que estamos".¹⁷⁵ El optimismo duraría poco: en el poema "Sigmund Freud" se afirma que "el laberinto no tiene salida", y en "Composiciones", de Versos de salón, dice

¹⁷⁵En Luis Droguett Alfaro, "Diálogo apócrifo con Nicanor Parra", Atenea 383 (1959): 75.

que "a nadie le gusta hacerse / cargo de los vidrios rotos". No se trata aquí de apuntalar fragmentos culturales contra las ruinas, como en The Waste Land, ni de "ordenar o controlar" el caos de la vida moderna. El antipoeta no pretende trascender el "desorden de los sentidos" y las "imágenes inconexas" que ve en "Composiciones". Al contrario, en cierto sentido, sucumbe a la seducción del caos: como se dice en "Versos sueltos": "el desorden también tiene su encanto".

Del "desorden" de los fragmentos, y de la fragmentación de todos los grandes relatos e instituciones apolillados, la antipoesía deriva su energía. Y, como dijo Parra en una entrevista con Samuel Silva: "la antipoesía es el colapso de los dogmas políticos, religiosos, literarios. Es una poesía antidogmática, cuyo único dogma podría ser el antidogma".¹⁷⁶ O, en palabras de Lyotard: "los grandes relatos se han tornado poco viables. Estamos tentados de creer, pues, que hay un gran relato de la declinación de los grandes relatos".¹⁷⁷

El gran relato cristiano en la poesía hispanoamericana

La muerte del dios cristiano, anunciada con tanta fanfarronería por Nietzsche, nunca logró culminarse de la manera absoluta prevista por los modernos, y queda como otro tema pendiente en lo que Habermas llamaba el "proyecto inconcluso de la modernidad", sobre todo en el continente hispanoamericano, donde el gran relato cristiano sigue conservando una vigencia innegable. Para Pedro Morandé, los procesos modernizadores procuraron en vano secularizar las sociedades hispanoamericanas, y sepultar el sustrato católico del continente. Los esfuerzos de recuperación intelectual de este patrimonio cultural se manifiestan principalmente, según Morandé, en la literatura y la teología latinoamericanas. Justamente,

¹⁷⁶"Parra en libre plática", La Bicicleta 6 (1980): 37.

¹⁷⁷La posmodernidad (explicada a los niños): 40.

fue la literatura la que "logró mantener la continuidad intelectual" durante los embates modernizadores de la postguerra.¹⁷⁸

En las siguientes páginas, se verá cómo el uso intertextual de la oración central de la fe católica, el Padre Nuestro, refleja ciertos movimientos ideológicos con respecto al gran relato cristiano, en varios poetas hispanoamericanos del siglo, culminando en la demolición antipoética. No creo que estos textos confirmen la visión de Morandé sobre una recuperación poética del ethos católico, porque aunque el empleo de esta oración como intertexto atestigüe, seguramente, su importancia incuestionable en la cultura hispanoamericana, en cada uno de estos poemas la forma de la oración se usará como un marco para desarticular o deconstruir algunos presupuestos de ese "ethos cultural" de Morandé.

"El Padre Nuestro de Pan", de Rubén Darío, es una reescritura modernista del Padre Nuestro sustituye el destinatario de la oración original por Pan, dios de la naturaleza en la mitología griega: "Pan nuestro que estás en la tierra, / porque el universo se asombre, / glorificado sea tu nombre / por todo lo que en él se encierra". El contenido tradicional es desplazado por la celebración del amor y de la música, encarnada por el dios griego: "Vuélvanos tu reino de fiesta"; "Danos ritmo, medida y pauta / al amor de tu melodía"; "y no le concedas perdón / a aquel que no haya amado nunca". El poema expresa la nostalgia moderna por los valores estables de la antigüedad: "Padre nuestro, padre ambiguo / de los milagros eternos / que admiramos los modernos / por tu gran prestigio antiguo".¹⁷⁹ Esta admiración por lo antiguo tiene su correlato, desde luego, en el repudio dariano de "la vida en que me tocó nacer", en el prólogo de Prosas profanas. Como dice Octavio Paz, en palabras muy apropiadas para este poema:

¹⁷⁸Cultura y modernización en América Latina: 145.

¹⁷⁹Poesías completas: 338.

Las creencias de Rubén Darío oscilaban, según una frase muy citada de uno de sus poemas, "entre la catedral y las ruinas paganas". Yo me atrevería a modificarla: entre las ruinas de la catedral y el paganismo. Las creencias de Darío y de la mayoría de los poetas modernistas son, más que creencias, búsqueda de una creencia y se despliegan frente a un paisaje devastado por la razón crítica y el positivismo.¹⁸⁰

Esta búsqueda de una creencia, de otro gran relato capaz de comprender y dar sentido a la vida, se plasma en "El Padre Nuestro de Pan" dentro de una forma cristiana vaciada de su contenido en ciertos sentidos, pero que conserva -como Pan- su "gran prestigio antiguo".

La agonía del dios cristiano se experimenta de un modo particularmente angustioso en poemas de Gabriela Mistral como "Nocturno", de su primer libro, Desolación (1922): "¡Padre Nuestro, que estás en los cielos, / por qué te has olvidado de mí!".¹⁸¹ El primer verso de la oración cristiana se une aquí a una alusión al grito de Cristo crucificado. El hablante reclama a Dios porque se ha olvidado de ella, aunque ella es, como Cristo, su hija. De hecho, elabora una serie de analogías con ese otro hijo: "llevo abierto también mi costado"; "me vendió el que besó mi mejilla". La analogía fracasa, sin embargo, cuando los rostros del Hijo y el Padre terminan fundiéndose en uno, y el "Tú" invocado por comparación se vuelve inalcanzable: "Yo en mis versos el rostro con sangre, / como Tú sobre el paño le di". Cuando Dios se acordó de Cristo, al oír su grito -"por qué me has abandonado"-, se acordaba en realidad de sí mismo; el hablante de este poema, en cambio, por mucho que intente, en cuanto hija de Dios, equipararse con Cristo, no es más que un ser desamparado, fatalmente, en su humanidad. Dios, por su parte, es un ente olvidadizo, que permanece alejado y mudo en el cielo, y pasa por alto el clamor y el cansancio del hablante: "¡el

¹⁸⁰ Los hijos del limo: 134-135.

¹⁸¹ Desolación, Ternura, Tala, Lagar, México, Porrúa, 1986: 27.

cansancio del cielo de estaño / y el cansancio del cielo de añil!". Desde la perspectiva de ella, es como si el cielo estuviera vacío, y como si las llamadas del angustiado ser humano cayeran en la nada.

En este sentido, la subversión del modelo textual del Padre Nuestro consiste aquí en una increpación a la divinidad, una denuncia de la imposibilidad de la comunicación buscada por el que reza: la voluntad divina no se hace en la tierra; el pan de cada día no se le da a la humanidad. Más allá de los posibles motivos por este "olvido" -ya sea la impotencia de un dios "triste", como en otro poema de Desolación, o un desinterés total-, el poema da cuenta de la necesidad ardiente, sentida por el hablante, de que existiera ese dios, su nostalgia por una comunicación de la divinidad, ya perdida, y la consiguiente angustia de su desamparo. Esta necesidad de apoyarse en algún metarrelato, se enmarca, aquí, en la forma de la oración del Padre Nuestro, como un último esfuerzo desesperado, de provocar una reacción divina.

Según Morandé, el desarrollismo y la secularización encontraron tanto en los marxistas como en los capitalistas a agentes dispuestos a ignorar el ethos católico de Latinoamérica. El teólogo chileno afirma que la crítica marxista a la religión, se vuelve una caricatura en América Latina: "La única consideración acerca de la religión se hizo con carácter estratégico. La pregunta era ¿cómo movilizar religiosamente a las masas para implantar un modelo de desarrollo socialista?".¹⁸² Es una estrategia que se deja ver, efectivamente, en mucha poesía latinoamericana, como en la fusión del marxismo y el catolicismo de "Redoble fúnebre a los escombros de Durango" de César Vallejo;¹⁸³ en las acusaciones y correcciones

¹⁸² Cultura y modernización en América Latina: 161.

¹⁸³ "Padre polvo que subes de España, / Dios te salve, libere y corone, / padre polvo que asciendes del alma. // Padre polvo que subes del fuego, / Dios te salve, te calce y dé un trono, / padre polvo que estás en los cielos" (Obra poética completa, La Habana, Casa de las

al Dios primermundista de "Padre nuestro hispanoamericano" de Mario Benedetti;¹⁸⁴ en la divinización del Pueblo de "Plegaria al labrador" de Víctor Jara;¹⁸⁵ y sobre todo, como se verá a continuación, en la poesía de Pablo Neruda. Estos usos 'estratégicos' de las formas litúrgicas del cristianismo se deben, seguramente, a la misma línea de pensamiento que llevó al español Felipe Carretero a escribir su Catecismo de la doctrina socialista, un curioso documento que echa luz sobre estos "Padre Nuestros" marxistas, con su emblemático "Padrenuestro del trabajo":

Padre nuestro, que gimes en la tierra, santificado sea el tu nombre: venga a nos el tu reino, hágase tu voluntad, así en la mar, en el aire, como en el suelo.

El pan nuestro de cada día dánosle hoy, y perdónanos la mala defensa que hasta el momento hemos hecho de él, así como nosotros perdonaremos a los capitalistas, nuestros deudores, lo mucho que nos lo han comido, y no caigamos en una mayor explotación por nuestras torpezas en la defensa de nuestra causa. Líbranos de ese mal. Amén.¹⁸⁶

El joven Neruda, en el poema "Esta iglesia no tiene" de Crepusculario, escribió: "el Padre Nuestro, rezo de la vida sencilla / tiene un sabor de pan frutal y primitivo".¹⁸⁷ Después de la Guerra Civil Española y lo que Amado Alonso llamó su "conversión poética" al marxismo, es justamente la pretensión de sencillez del hablante, y el deseo de comunicarse

Américas, 1975: 297).

¹⁸⁴"Padre nuestro que estás en los cielos / con las golondrinas y los misiles / quiero que vuelvas antes de que olvides / cómo se llega al sur de Río Grande" (Inventario, Madrid, Visor, 1993: 543-546).

¹⁸⁵"Líbranos de aquél que nos domina en la miseria / Tráenos tu fuerza y tu valor al combatir / . . . / Hágase por fin tu voluntad aquí en la tierra" (en Joan Jara, Víctor Jara: un canto truncado, Barcelona, Argos Vergara, 1983: 130).

¹⁸⁶Madrid, Mañana Editorial, 1978: 64.

¹⁸⁷Obras completas, Vol. I: 38.

con el lector sencillo, lo que explica la vuelta a las formas del Padre Nuestro en su poesía, vaciando la oración de sus contenidos cristianos y reemplazando la figura de Dios con "nuevos" padres: los héroes de la independencia, el Pueblo, o el propio poeta.

En "Un canto para Bolívar" de Tercera residencia, la oración se dirige al libertador como un ser divino: "Padre nuestro que estás en la tierra, en el agua, en el aire / de toda nuestra extensa latitud silenciosa, / todo lleva tu nombre, padre, en nuestra morada" (I:302). Se insiste en esta idea de un padre terrenal, que no esté en los cielos y que sea realmente autóctono de las Américas, de "nuestra morada". El Bolívar del poema se ha convertido, bajo la varilla nerudiana, en un comunista *avant la lettre* (como después lo haría Shakespeare¹⁸⁸ y Rimbaud¹⁸⁹), y se despierta "cada cien años cuando despierta el pueblo", para marchar al frente de su "ejército rojo".

El mismo proceso se observa en "Padre de Chile", de la sección "Los libertadores" de Canto general. En este poema, es el fundador del Partido Comunista de Chile el que sustituye la figura de Dios: "Recabarren, hijo de Chile, / padre de Chile, padre nuestro". La reescritura de la oración cristiana termina con un juramento colectivo a favor de la revolución: "Juramos continuar tu camino / hasta la victoria del pueblo" (I: 450).

En un poema posterior, "Oda al pan", el poeta se pone a dialogar abiertamente con el texto del Padre Nuestro, criticándolo duramente, e insistiendo en la necesidad de liberarse del poder alienante de la religión: "Oh pan de cada boca, / no / te imploraremos, / los hombres / no somos / mendigos / de vagos dioses / o de ángeles oscuros: / (...) / el pan de

¹⁸⁸Neruda celebra a Shakespeare, llamándolo "Príncipe de la luz!", y comenta: "Más bajo, al oído, le diría también: 'Gracias compañero'" (III: 708).

¹⁸⁹En su "Oda a Jean Arthur Rimbaud", Neruda llama al poeta francés "niño rojo", y lo invita a América: "a la sencilla / verdad que no alcanzó / tu frente huracanada", y "a la emancipación / de los obreros, / a la extendida patria de los pueblos". "Ahora", lo asegura, "no estarías / solitario" (II: 329-330).

cada boca, / de cada hombre, / en cada día, / llegará / porque fuimos / a sembrarlo / y a hacerlo, / no para un hombre sino / para todos, / el pan, el pan / para todos los pueblos" (II: 138-140). Una vez más, la forma de la oración permite rechazar el cristianismo a favor de una interpretación materialista de la historia, y también, como ha señalado David Anderson en referencia a este poema, deja al autor apropiarse de los términos cristianos y de la reverencia que el pueblo seguía sintiendo por ellos.¹⁹⁰

Por último, habría que señalar una frase pronunciada por Neruda al recibir el Premio Nobel: "a menudo expresé que el mejor poeta es el hombre que nos entrega el pan de cada día".¹⁹¹ Esta equiparación de la poesía y el pan conlleva también una sustitución del papel del dios cristiano por el del panadero y del propio poeta, en cuanto líder popular, portador de la verdad y fomentador de la revolución.

Todos estos esfuerzos por fundir la fe cristiana en el más allá en la fe marxista en "el más acá", son cambios que se hacen dentro del círculo vicioso de la modernidad, tal como la concibe Lyotard, sujeto a sucesivas oscilaciones o intercambios entre un gran relato y otro, cada uno con sus consiguientes tendencias hacia el autoritarismo y el terrorismo. Octavio Paz, entre otros, ha señalado las consecuencias inquisitoriales de la apropiación marxista del cristianismo: "El marxismo se inició como una "crítica del cielo", es decir, de las ideologías de las clases dominantes, pero el leninismo victorioso transformó esa crítica en una teología terrorista. El cielo ideológico bajó a la tierra en la forma del Comité Central".¹⁹²

¹⁹⁰On Elevating the Commonplace: 150.

¹⁹¹Obras completas I: 30.

¹⁹²Los hijos del limo: 152.

El "Padre nuestro" de Parra

Contra el trasfondo de estos textos, con sus divergentes reescrituras de la oración central del cristianismo, se puede leer el "Padre nuestro" de Parra:

Padre nuestro que estás en el cielo
Lleno de toda clase de problemas
Con el ceño fruncido
Como si fueras un hombre vulgar y corriente
No pienses más en nosotros.

Comprendemos que sufres
Porque no puedes arreglar las cosas.
Sabemos que el Demonio no te deja tranquilo
Desconstruyendo lo que tú construyes.

El se ríe de ti
Pero nosotros lloramos contigo:
No te preocupes de sus risas diabólicas.

Padre nuestro que estás donde estás
Rodeado de ángeles desleales
Sinceramente: no sufras más por nosotros
Tienes que darte cuenta
De que los dioses no son infalibles
Y que nosotros perdonamos todo.

Destaca en este poema la figura de un dios degradado, que carece en absoluto de los atributos divinos nombrados por la oración cristiana. Iván Carrasco hace un detallado inventario de esta inversión del Padre Nuestro: (1) el destinatario no es Dios, sino un ser humano común y corriente; (2) se anula la oposición creador/creatura; (3) se anula la oposición cielo/tierra; (4) en vez de ser un acto de fe, el poema muestra una ausencia de fe; (5) no hay ninguna súplica; (6) en vez del reconocimiento de la condición pecadora del orante, hay un desconocimiento de tal condición; (7) en vez de veneración seria y respetuosa, hay burla, jocosidad e irrisión; (8) desaparece la esperanza, en la tierra y en el más allá; (9)

desaparece la oposición pecado/santidad.¹⁹³

Según el esquema de Carrasco, debería haber una "deformación satírica" del modelo. A primera vista, sin embargo, es difícil ver aquí una intención de "corregir a la sociedad" o de educar. Este dios no es un ente insensible u olvidadizo, como pudiera ser en un poema de Vallejo o de Gabriela Mistral. Más bien, es un creador bien-intencionado, cuyas intenciones jamás se concretan -por obra maliciosa del Demonio-, y sumamente adolorido por los sufrimientos del hombre en la tierra baldía del mundo moderno, tanto como por su propia culpa e impotencia. En este sentido, yo no percibo -en una primera lectura- las señales de "burla, jocosidad e irrisión" que detecta Carrasco. Al contrario, la incongruencia de la primera estrofa, que interrumpe el comienzo tradicional de la oración, no produce risa, sino la triste conciencia de una situación conocida por todos: la crisis de la religión, pero también el sufrimiento del hombre. Las lágrimas divinas son compartidas por el hablante, por nosotros mismos ("nosotros lloramos contigo"), y aparentemente -el salto universalizador está implícito, quizás, en este "nosotros"- por toda la humanidad sufriente; se diría, incluso, que la forma de dirigirse al dios impotente es tierna y casi paternal.

Según la crítica tradicional de la antipoesía, hay dos etapas en la lectura de un texto de Parra: en la primera, el lector se ríe del protagonista antipoético con cierta compasión desdeñosa; en la segunda, sin embargo, reconoce el sentido implícito del texto y toma cuenta de que se engañó al creerse superior a ese protagonista, puesto que él es igualmente ridículo. De este modo, la risa antipoética se convertiría invariablemente en llanto. Esta lectura, emprendida por dos estudiosas norteamericanas, Edith Grossman¹⁹⁴ y Marlene Gottlieb,¹⁹⁵

¹⁹³Nicanor Parra: la escritura antipoética: 176-178.

¹⁹⁴The Antipoetry of Nicanor Parra: 102-106.

¹⁹⁵La poesía de Nicanor Parra: 128.

tiende a subyugar -a mi juicio- uno de los factores más revolucionarios de la antipoesía, al reducir la comicidad a lo trágico. Por el contrario, yo creo que en este poema -y en muchos otros de Parra-, el contenido trágico tiende a borrarse, en parte, gracias a la fuerza liberadora de la risa: porque mientras el lector puede sentirse, en una primera lectura, identificado (trágicamente) con los sufrimientos del hablante, luego se da cuenta, mediante la distancia irónica implícita en el texto, de la cómica falta de sentido de humor de ese hablante, y logra alejarse, en consecuencia, de la ridiculez del 'tonto solemne'. La antipoesía, en este sentido, no sería una poesía **tragicómica**, con todas las connotaciones que ese término conlleva de la comicidad como un simple medio para aumentar el efecto trágico. Sería, en cambio (¿porqué no?), una poesía **comitrágica**, donde la tragedia tiene que resignarse, poéticamente, a un papel primariamente instrumental.¹⁹⁶

En un primer momento de "Padre nuestro", entonces, el lector percibe la situación **aparentemente** trágica de un mundo sin dios. Esta situación se textualiza en una especie silogística de **reductio ad absurdum**, mediante la cual se prueba la imposibilidad de la existencia del dios cristiano: si Dios fuera omnipotente y amara a los hombres -como cree el cristianismo-, no los dejaría sufrir; sin embargo, los hombres sufren; por lo tanto, este dios

¹⁹⁶Una poesía de esta índole no cabría en las teorías de Bousoño, quien sostiene que "lo contrario de la poesía es el chiste" (Teoría de la expresión poética, Vol.II: 28). La superficialidad de lo cómico -que para él se reduce al chiste-, transmitida a nosotros por un personaje-hablante ridículo, al cual "disentimos", se opondría a las profundidades de lo poético, comunicadas por un hablante "noble", a quien "asentimos" (31). Bousoño supone, tal vez con excesiva confianza humanista, que los seres humanos contemporáneos somos, y nos creemos, nobles, y superiores a los seres ridículamente mecanizados que nos hacen reír (la lectura antipoética de Grossman y Gottlieb niega esta suposición, afirmando que todos somos, a pesar de nuestras pretensiones, ridículos). En mi lectura, la risa no funcionaría como una desacralización amarga del pensamiento "noble", sino como una forma de liberarse, o dejar de preocuparse por el 'sentimiento trágico de la vida', y de burlarse de los que siguen martirizándose con las preocupaciones de una metafísica ya exhausta. Para un análisis de las limitaciones de este aspecto (central) de la teoría de Bousoño, véase Sistema y visión de la poesía de Nicanor Parra de Ricardo Yamal, quien concluye que "Parra es quien mejor desmiente a Bousoño" (, Valencia, Albatros, 1985: 21).

o no ama a los hombres, o no es omnipotente: es decir, el dios cristiano, tal como se le ha concebido, no existe. Carrasco señala la ausencia de sutileza teológica en los antipoemas de tema religioso: "Su imagen de la religión católica es simple, ingenua, incluso burda, lo que contrasta con la ilustrada y fina burla de otros sectores de la cultura; es la caricatura de una caricatura, una caricatura de segundo grado; es la imagen del hombre medio, de la opinión común, nunca la de un teólogo, ni siquiera la de un creyente bien formado".¹⁹⁷ Menos mal, diría yo, preguntándome al mismo tiempo lo que significa ser un creyente **bien formado**. Tampoco veo por qué la visión religiosa de un hombre medio tiene que ser simple, ingenua y burda. De hecho, valdría la pena contraponer otro comentario -igualmente exaltado, a mi juicio-, del crítico y sacerdote Ibáñez Langlois sobre este "Padre nuestro":

Yo diría que en expresiones como éstas (...) puede haber más sentido de Dios, más experiencia o búsqueda religiosa que en volúmenes enteros de literatura devota. (...) El horizonte bíblico del hombre caído, en sus alternativas absolutas, ha sido poetizado -antipoetizado por Parra con una hondura religiosa, con una radicalidad casi mística, con un sentido angélico y demoníaco, con la profundidad ardiente de un San Agustín o de un San Juan de la Cruz.¹⁹⁸

Insiste el crítico en que "desde la situación de esta poesía resulta siempre posible el salto de la fe" (277), imprescindible para el hombre (el antipoeta) nihilista, perdido en "un mundo que

¹⁹⁷Nicanor Parra: la escritura antipoética: 172.

¹⁹⁸~~Poesía chilena e hispanoamericana actual~~, Santiago, Nascimento, 1975: 276. Las críticas de Ibáñez-Langlois, que resaltan la religiosidad oculta de la antipoesía, han sido, previsiblemente, polémicas. Hay unos versos suyos, sin embargo, que tal vez ofrezcan luz sobre el punto de partida de este crítico y sacerdote, y su capacidad de ver una fe religiosa hasta en los momentos más a-religiosos de la antipoesía: "La pasión y la muerte y resurrección de Cristo / es lo único que ha ocurrido en la historia de la humanidad"; o bien: "todos los libros del mundo hablan exclusivamente de la pasión / aunque no lo parezcan a primera vista" (Libro de la pasión, Santiago, Universitaria, 1986: 14-15).

se siente vacío y absurdo en la hipótesis de que Dios no existiera -experiencia conjetural que el nihilismo comparte con la fe en un momento previo a las afirmaciones o negaciones de orden teológico" (274). Según esta interpretación, la situación del protagonista antipoético, y la visión del mundo ofrecida por el antipoema, es claramente desoladora.¹⁹⁹

Creo, por mi parte, que Ibáñez Langlois se ha olvidado aquí del gran protagonista del "Padre Nuestro" de Parra: el demonio. "Padre nuestro que estás en el cielo / lleno de toda clase de problemas / **con el ceño fruncido** ..." El epíteto del "ceño fruncido" tiene una importancia especial en la antipoesía. En su discurso sobre Neruda, Parra recitó el texto metapoético "La verdadera seriedad es cómica", que empieza con los siguientes versos:

La seriedad con el ceño fruncido
(se lee en uno de los antipoemas)
es una seriedad de solterona.
La seriedad con el ceño fruncido
es una seriedad de juez de letras.
La seriedad con el ceño fruncido
es una seriedad de cura párroco.
La verdadera seriedad es otra".²⁰⁰

La verdadera seriedad es otra: es cómica, y es antipoética.

En "Padre nuestro", tanto el dios como el hablante (y también, según el texto, "nosotros"), comparten la seriedad -¿la tonta solemnidad?- de ceño fruncido. "Nosotros lloramos contigo", afirma el hablante, y anima a Dios: "no sufras más por nosotros". Esta

¹⁹⁹Como Ibáñez Langlois, Mario Rodríguez concluye que hay un anhelo de lo sagrado que sobrevive en el inconsciente del poeta y que se revela en su poesía de temática religiosa: "el hombre está abandonado a su propia condición y no hay nada fuera de él a quien recurrir. Nadie puede dejar de percibir lo trágico de este intento" (1974, 100).

²⁰⁰Discursos: 14-16.

mutua conmiseración llorona es anatema al espíritu antipoético.²⁰¹ Pero aunque el hablante, el dios y "nosotros", todos andamos con el ceño fruncido, la risa y la comicidad (es decir, la verdadera seriedad) no están ausentes del poema: "Sabemos que el Demonio no te deja tranquilo / desconstruyendo lo que tú construyes. // El se ríe de ti / pero nosotros lloramos contigo: / no te preocupes de sus risas diabólicas". Como se ve, es el Demonio que comparte lo que sería el postulado del antipoeta -la comicidad-, riéndose y desconstruyendo las precarias construcciones del dios con su ceño fruncido.²⁰² En su Discurso de 1962, Parra declaró que la finalidad última del antipoeta era "hacer saltar a papirotazos los cimientos apolillados de las instituciones caducas y anquilosadas" (13). Pues en "Padre nuestro", la "desconstrucción" diabólica se refleja en la **reductio ad absurdum** del texto, que en sí mismo intenta desconstruir, y hacer saltar a papirotazos (la expresión es de Discursos) las pretensiones metafísicas del discurso cristiano de un dios y un demonio. Lo importante, de

²⁰¹La seriedad del dios cristiano y sus diversas instituciones terrenales se opone frontalmente a la seriedad cómica de la antipoesía. Es significativo, al respecto, que en la séptima parte de "Algo por el estilo", de Hojas de Parra (1985), el hablante "se convierte" al cristianismo al ver que Cristo posee un sentido de humor: "SABEN lo que pasó / mientras yo me encontraba arrodillado / frente a la cruz / mirando sus heridas? // ¡me sonrió y me cerró un ojo! // yo creía que El no se reía: / ahora sí que creo de verdad".

²⁰²En varias ocasiones, Parra ha bautizado como "energúmeno" al personaje antipoético que aparece en Versos de salón y La camisa de fuerza. En estos libros, como dijo a Leonidas Morales en 1970, el personaje es una especie de hombre múltiple. Ya "no está integrado psicológicamente: está fuera de sí. Esa es la condición básica del energúmeno: estar fuera de sí. Etimológicamente es un poseído, o sea, no responde de sus actos, habla por boca de ganso, o por boca de Lucifer. Es Lucifer quien habla a través de él" (en La poesía de Nicanor Parra: 216). Esta descripción no corresponde al hablante triste y contemplativo de "Padre nuestro", en control de sí mismo porque sigue atrapado por la camisa de fuerza de (la necesidad de) la religión; sí corresponde, en cambio, al autor implícito, al antipoeta que manipula al hablante triste con su ironía luciferina. Compárese, también, el siguiente pasaje de Susan Sontag: "Hay algo que nos mueve a risa, tan pronto como nuestros prejuicios sociales y nuestro sentido altamente convencional de lo serio lo permite, en las más terribles de las catástrofes y atrocidades modernas. Hay algo cómico en la experiencia moderna como tal, una comedia demoníaca, no divina, precisamente en la medida en que la experiencia moderna está caracterizada por situaciones mecanizadas" (Contra la interpretación, Barcelona, Seix Barral, 1984: 301).

todos modos, es la risa que impulsa esta desconstrucción: la distancia irónica ofrece al lector una perspectiva para sobrellevar la sensación inicial de tragedia que se desprende de la visión del hablante, y para reírse de la incapacidad de éste de vivir con el ludismo, y con el 'buen carácter' necesarios.

Gilles Lipovetsky habla de un nuevo nihilismo en las sociedades contemporáneas: una muerte de dios y de las otras "grandes finalidades", digerida sin tragedia, sin angustia y sin pesimismo.²⁰³ Hasta cierto punto, el texto de Parra dice lo mismo: la ausencia de valores últimos no tiene por qué ser trágica, el mundo sin dios no tiene por qué ser sentido como algo vacío y absurdo. Por otro lado, el antipoeta no cae en la indiferencia o el estado de *nadie-le-importa-un-bledo* (o *no-estoy-ni-ahí*, en su versión chilena) retratado por Lipovetsky. Sin ignorar el sufrimiento, Parra rechaza la solemnidad tanto divina como humana, y sostiene en su lugar la rebeldía y la "risa diabólica" como su forma particular (y también la de los lectores que suban a la "montaña rusa" de la antipoesía) de sobrevivir en el mundo incrédulo de la postmodernidad.²⁰⁴

Así vista, la desconstrucción antipoética no es un acto meramente negativo. Y en todo caso, como los teóricos de la postmodernidad no se cansan de insistir, cualquier "gran relato", al establecerse como la Verdad absoluta, se vuelve aberrante en manos de los hombres, y desemboca, irremediabilmente, en el Terror. De acuerdo con este pensamiento, me parece plausible una interpretación más concreta a esta lectura de "Padre nuestro": la intención textual que destripa el relato cristiano de su ideología utópica, burlándose del

²⁰³ La era del vacío: 36.

²⁰⁴ Ricardo Yamal se refiere a esto cuando habla de "una suerte de nihilismo total" en la antipoesía, "que, sin embargo, paradójicamente, mantiene viva cierta esperanza y goce de vivir en el humor y un contrapunto lúdico que a veces juega con el absurdo" (Sistema y visión de la poesía de Nicanor Parra: 84).

hombre incapaz de vivir sin angustia en un mundo sin dios, se plasma en el contexto de la "inflación ideológica" que dinamizaba la vida social chilena en los años 60, como una crítica al gobierno progresista y democratacristiano de Frei. Sólo en este sentido, a mi juicio, puede hablarse aquí de una "deformación satírica", tal como requería el esquema de Carrasco. Desde esta perspectiva, la ironía de "Padre nuestro" no estaría dirigida contra el cristianismo sólo en términos generales, sino contra los gobernantes democratacristianos que fundaban su nuevo gran relato de la "revolución en libertad" en una reformulación del cristianismo. El texto se ríe (con risa diabólica) de la futilidad, y además del peligro, de los esfuerzos de esos hombres -tontos solemnes, con el ceño fruncido-, convencidos de su capacidad de construir un nuevo mundo encima del fundamento agrietado del cristianismo.²⁰⁵

Un ataque semejante se formula en otro poema del libro, "Discurso del buen ladrón", cuyo primer verso alude al intertexto bíblico del Evangelio de San Lucas (23: 42-43), cuando el buen ladrón, crucificado al lado de Cristo, afirma la inocencia de éste, contrastándola con su propia culpabilidad. A continuación, apela a Cristo: "Acuérdate de mí cuando vengas en tu reino", y éste respondió, "de cierto te digo que hoy estarás conmigo en el paraíso". Leído a contrapelo, este episodio parecería ofrecer un camino muy cómodo de acceder al paraíso, si bastan nada más que unas cuantas palabras halagadoras para que Jesús "se acordara" de un pecador, y lo coloque al lado suyo en el paraíso. El poema de Parra hiperboliza esta lectura del paisaje bíblico, poniendo el discurso del buen ladrón en la boca de un hablante ambicioso, sin escrúpulos en su deseo de llegar a una posición, cualquier posición, de autoridad, mediante el 'método' del buen ladrón.

²⁰⁵En una entrevista de 1966, Marina Latorre preguntó a Parra cuál era, para él, "el Enemigo Público Número Uno". La respuesta fue: "El Tonto Solemne. Ya sea de derecha o de izquierda" ("Nicanor Parra en un mar de preguntas": 3).

Acuérdate de mí cuando estés en tu reino
Nómbreme Presidente del Senado
Nómbreme Director del Presupuesto
Nómbreme Contralor General de la República

Acuérdate de la corona de espinas
Hazme Cónsul de Chile en Estocolmo
Nómbreme Director de Ferrocarriles
Nómbreme Comandante en Jefe del Ejército
(. . .)
Gloria al Padre

Gloria al Hijo

Gloria al Espíritu Santo

Nómbreme Embajador en cualquier parte
Nómbreme Capitán del Colo-Colo
Nómbreme si te place
Presidente del Cuerpo de Bomberos ...

Esta desconstrucción del discurso bíblico podría ser interpretado como una crítica de todos los hipócritas que persiguen su propio beneficio en nombre de la religión. Se apela a la divinidad como si fuera un presidente con el poder de ejercer el "pituto" -el amiguismo y el enchufismo- y de colar a sus amigos en posiciones de autoridad. Otra vez, habría que recordar que La camisa de fuerza se publicó en 1968, durante el gobierno de Frei, y podría leerse como una denuncia de la hipocresía de los **democratacristianos** en sus usos y abusos del poder. Por último, habría que señalar que el hablante del poema es un "buen" ladrón porque tiene talento para halagar, para **hacer la pelota** ("Gloria al Padre", etc.), y para 'robar' un puesto de trabajo que no le corresponde. La crítica se hace más ácida, dentro de un contexto socio-político en que este tipo de corrupción se considera -como en las democracias europeas de los años noventa- una especie de crimen 'aceptable', desde la definitiva perspectiva de los 'poderosos'.

El gran relato marxista: la otra religión

En el tercer poema de La camisa de fuerza, "Acta de independencia", el hablante rechaza las instituciones no sólo de la Iglesia Católica, sino también del Partido Comunista, y plantea la posibilidad de liberarse de la carga de las advertencias y prohibiciones que ambas imponen al hombre.

Independientemente
De los designios de la Iglesia Católica
Me declaro país independiente.

A los cuarentaynueve años de edad
Un ciudadano tiene perfecto derecho
A rebelarse contra la Iglesia Católica.
Que me trague la tierra si miento.

La verdad es que me siento feliz
A la sombra de estos aromos en flor
Hechos a la medida de mi cuerpo.

Extraordinariamente feliz
A la luz de estas mariposas fosforescentes
Que parecen cortadas con tijeras
Hechas a la medida de mi alma.

Que me perdone el Comité Central.

En Santiago de Chile
A veintinueve de noviembre
Del año mil novecientos sesenta y tres:

Plenamente consciente de mis actos.

Esta parodia de un acta de independencia nacional puede interpretarse en tres niveles distintos: como un esfuerzo por liberarse (a) de la Iglesia, (b) del Comité Central, y (c) de la poesía canónica.

En primer lugar, el poema muestra, cómicamente, la dificultad de escapar realmente

de la influencia del catolicismo en un país como Chile. A pesar de declararse "país independiente", y de insistir en que su decisión se toma "independientemente" de la Iglesia, el hablante permanece atada a la influencia de ésta: no rechaza, sino se rebela contra ella, y el uso de una frase claramente supersticiosa ("Que me trague la tierra si miento") y de la palabra "alma", muestra que la religiosidad lo permea profundamente. De hecho, aunque concluya el poema con el verso de rigor ("plenamente consciente de mis actos"), se ve que el hablante no es ni mucho menos consciente de lo que dice y hace.

Cuando el mismo hablante pide "que me perdone el Comité Central", se comprende que no es sólo la Iglesia que lo ha 'encarcelado' en la camisa de fuerza de sus normas y obligaciones, sino también el Comité Central, la institucionalización local del gran relato marxista. La presencia de estas dos instituciones -antagónicas pero al mismo tiempo semejantes- empieza a explicar la relativa "inconciencia" del hablante, quien se encuentra lacerado entre dos grandes relatos, dos explicaciones metafísicas -y excluyentes- del mundo, y entre dos instituciones que le exigen respeto y una obediencia incondicional. Cuando el hablante pide perdón, se está disculpando en dos sentidos: en primer lugar, por haberse referido al "alma" en el verso anterior, así demostrando su incapacidad de renunciar al lenguaje cristiano por uno propiamente comunista (algo manifiesto, además, en su manera muy cristiana de pedir perdón; y también por el hecho de sentirse feliz con los aromos y las mariposas fosforescentes, sin preocupaciones religiosas, pero también sin preocupaciones políticas, o sea, libre de las imposiciones y los preceptos tanto de la Iglesia como del Partido.

El hablante del poema reclama sus derechos de individuo, sin tener por qué someterse a las reglas de estas instituciones, ni hacer caso de sus advertencias y sus prohibiciones. El resultado, por supuesto, desemboca en un egoísmo llevado a extremos absurdos: en la grandilocuencia de declararse "país independiente", solo y autónomo. Sin embargo, el

hablante goza de su libertad, y se encuentra en armonía con la naturaleza (aunque su acercamiento a ella no deje de ser condicionado por la artificialidad del mundo moderno: las mariposas son como "cortadas con tijeras").

El desconcierto que provoca el poema se debe, en parte, a la cómica afirmación del hablante de tener el "perfecto derecho / a rebelarse contra la Iglesia Católica", como si esta institución ejerciera (como en otras épocas) algo más que una presión psicológica. También causan risa las absurdas pretensiones de un hablante que se rebela a la tardía edad de 49 años, y no en su adolescencia. A primera vista, esta 'inmadurez' podría atribuirse a la grave dislocación mental del hablante. Pero hay un factor adicional: el hablante firma el "Acta" con la fecha "mil novecientos sesenta y tres". Tiene 49 años: la misma edad que el propio Parra, nacido en 1914, lo cual hace pensar que el poema invita una lectura, por lo menos en parte, autorreferencial, y como si hubiera aquí una especie oblicua de manifiesto personal.

De hecho, entrevistas con Parra en los años 60 muestran que ser "país independiente" era un lema antipoético constante en esa época: "soy un escritor de izquierda, tildado de comunista. Mi posición: francotirador, no militante. Creo que el escritor es un país independiente, que tiene el derecho de mantener relaciones culturales con todos los países del mundo".²⁰⁶ El autor afirma su derecho a apartarse de las demandas de exclusividad de las dos grandes instituciones del momento: la Iglesia, ligada a la "revolución en libertad" de los demócratacristianos, y el Partido Comunista, instrumental en la formación de la "revolución socialista" de la Unidad Popular. Así se explica, también, la incongruencia de la rebeldía de un hombre de 49 años: tal como sus amigos y contemporáneos, los Beats, Parra no era un "joven rebelde" (Ferlinghetti nació en 1919, Kerouac en 1922, Ginsberg en 1926). Estos norteamericanos también se caracterizaban, y eran denigrados -desde cierto sector-, por su

²⁰⁶En Juan Ehrmann, "Un nihilista complaciente", Ercilla 1626, 3 de Agosto de 1966: 35.

'rebeldía sin causa', su negación de repetir la opción revolucionaria planteada por liberales de los años treinta como Hemingway y Dos Passos.

En el contexto hispanoamericano, dividido entre escritores que exigían su libertad y otros que se ponían al servicio de las políticas revolucionarias,²⁰⁷ el Acta de Independencia firmada por el antipoeta tiene una relevancia literaria muy particular. Ernesto Che Guevara había dicho que el realismo socialista era una "camisa de fuerza a la expresión artística del hombre que hace y se construye hoy".²⁰⁸ No cabe duda de que el título de este libro de Parra y su declaración de independencia, aludan, de cierto modo, a lo dicho por el Che, y señalan una negación de someterse, una vez más, al tipo de literatura programática prevalente entre muchos escritores de la época.

La felicidad que siente el hablante-autor en "Acta de independencia" es, sin embargo, tremendamente precaria, como se revela en otro texto de La camisa de fuerza, "¡Socorro!":

No sé cómo he venido a parar aquí:

Yo corría feliz y contento
Con el sombrero en la mano derecha
Tras una mariposa fosforescente
Que me volvía loco de dicha

Cuando de pronto zas un tropezón
Y no sé qué pasó con el jardín
El panorama cambió totalmente:
Estoy sangrando por boca y narices.

Realmente no sé lo que pasó
Sálvenme de una vez

O dispárenme un tiro en la nuca.

²⁰⁷Véase, sobre todo, la polémica entre Oscar Collazos, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa, recopilada en Literatura en la revolución y revolución en la literatura.

²⁰⁸Citado por Schopf, De la vanguardia a la antipoesía: 211.

Este poema puede leerse como un comentario a "Acta de independencia", en cada uno de los niveles ya considerados: el religioso, el marxista y el literario-personal. He aquí el mismo jardín, las mismas mariposas fosforescentes, y la misma felicidad. Sin embargo, la libertad del hablante ahora lo lleva a la catástrofe: un simple tropezón le quita toda su auto-suficiencia, dejándolo en un estado deplorable. Algunos podrían ver en este texto una imagen de la fragilidad y la precariedad del hombre 'libre', desprovisto del apoyo de la fe y del amor divino, sin la protección de la "camisa de fuerza" de los códigos de la Iglesia o del Partido, o de cualquier otro gran relato. Hay que recordar que sin esta camisa de fuerza, el hablante se sentía, efectivamente, "loco de dicha". Destaca también el hecho de que el hablante pide, al final, que lo **salven**, o sea, que le ofrezcan una salvación con connotaciones ineludiblemente religiosas: en este sentido, el hablante caído retrocede al gran relato tradicional de su país, al cristianismo de su infancia, contra el que se había rebelado, en vano, en su acta de independencia. La única alternativa a la salvación, es la muerte.

"Acta de independencia", en cuanto manifiesto, se dejaba interpretar como un alegato para la libertad del poeta. Pero es una libertad que se paga con sangre. En "¡Socorro!", el hablante termina "sangrando por boca y narices", en palabras que recuerdan el metapoema "La montaña rusa", de Versos de salón, donde el hablante-antipoeta ya invitó al lector a subir a la "montaña rusa" de la antipoesía, advirtiéndole: "claro que yo no respondo si bajan / echando sangre por boca y narices".

La misma antipoesía, entonces, correspondería en parte al ingenuo estado de felicidad-locura del hablante de "Acta de independencia" y "¡Socorro!", y correría los mismos riesgos. De hecho, las posibilidades de gozar de la vida y de la poesía, sin tener que someterse a las normas de la sociedad y de la tradición poética, son evidentemente relacionados: al rebelarse contra el Comité Central, el hablante se rebela también contra su poeta, y futuro candidato

presidencial del Partido Comunista: Pablo Neruda. Además, el peligro de terminar "sangrando por boca y narices", en la guerrilla literaria, era extremadamente real.

Tanto el antipoeta como su lector han "quemado sus naves", como se pedía en "Advertencia al lector", pero la liberación de su montaña rusa resulta ser una experiencia tan peligrosa como excitante. Las afirmaciones de individualidad en estos dos poemas podrían relacionarse, tal vez, con las ideas de Lipovetsky, quien ve un progresivo abandono de la **res publica** en las últimas décadas, ligado al surgimiento de la figura narcisista del hombre postmoderno. Ligeramente nihilista, este hombre no añora los grandes relatos perdidos, sino goza de la inmensa variedad de los estímulos de la vida contemporánea. Al mismo tiempo, sin embargo, es un ser extremadamente vulnerable: "Narciso en busca de sí mismo, obsesionado solamente por sí mismo y, así, propenso a desfallecer o hundirse en cualquier momento, ante una adversidad que afronta a pecho descubierto, sin fuerza exterior".²⁰⁹

No obstante, en último término habría que resaltar, una vez más, la distancia irónica que existe entre el protagonista antipoético y el propio antipoeta - o sea, el autor "implícito" o "inferido" en el texto. El protagonista no es consciente de sus actos -ni de sus actas-, mientras que el antipoeta, quien representa, seguramente, cierta parte de sí mismo en la figura del protagonista, logra esquivar los riesgos que éste sufre, mediante su escepticismo, su ojo crítico y su sentido de humor.

Otro poema de La camisa de fuerza, "Regla de tres", toca directamente el tema del comunismo. Comienza con la misma palabra -es decir, con el mismo verso heptasilábico ("Independientemente")- que "Acta de independencia", así animando al lector a leer los dos poemas intertextualmente. En este caso, se trata del endiosamiento de Stalin, y de un cuestionamiento del gran relato marxista que toca no sólo al líder soviético, sino también al

²⁰⁹ La era del vacío: 47.

Partido Comunista Chileno, y de modo específico a Pablo Neruda. En sus memorias, éste confesó su papel en la propaganda pro-Stalin: "yo había aportado mi dosis de culto a la personalidad, en el caso de Stalin. Pero en aquellos tiempos Stalin se nos aparecía como el vencedor avasallante de los ejércitos de Hitler, como el salvador del humanismo mundial".²¹⁰

Señalé arriba cómo, en Memorial de Isla Negra, el hablante nerudiano enfrenta el "episodio" estaliniano que lo había dejado (semi)voluntariamente mudo en Estravagario. En el libro de 1964, Neruda se explaya con lujo de detalles acerca del endiosamiento de Stalin, enumerando las múltiples manifestaciones de esa "sola pavorosa efigie" que se veía por toda la Unión Soviética:

Yo la vi en mármol, en hierro plateado,
en la tosca madera del Ural
y sus bigotes eran dos raíces,
y la vi en plata, en nácar, en cartón,
en corcho, en piedra, en cinc, en alabastro,
en azúcar, en piedra, en sal, en jade,
en carbón, en cemento, en seda, en barro,
en plástico, en arcilla, en hueso, en oro,
de un metro, de diez metros, de cien metros,
de dos milímetros, en un grano de arroz,
de mil kilómetros en tela colorada.
Siempre aquellas estatuas estucadas
de bigotudo dios con botas puestas
y aquellos pantalones impecables
que planchó el servilismo realista.
Yo vi a la entrada del hotel, en medio
de la mesa, en la tienda, en la estación,
en los aeropuertos constelados,
aquella efigie fría de un distante:
de un ser que, entre uno y otro movimiento,
se quedó inmóvil, muerto en la victoria.
Y aquel muerto regía la crueldad
desde su propia estatua innumerable:

²¹⁰Confieso que he vivido: 329.

aquel inmóvil gobernó la vida.²¹¹

Concluye el poeta que "no puede el hombre hacerse sin peligro / monumento de piedra y policía". A pesar de la auto-crítica, sin embargo, Neruda retiene su fe en el gran relato marxista. Después de oír las "verdades" sobre las aberraciones de Stalin, y sufrir el "padecimiento necesario", "aquel camino duramente errado / volvió, con la verdad, a ser camino" (II: 1175).

La confianza nerudiana en la verdad de sus (nuevas) convicciones, y en ser, en cuanto comunista, "el verdadero mineral del hombre", confirma su adhesión fiel al gran relato del marxismo. Para postmodernos como Lyotard, en cambio, el proyecto de la modernidad, y muy en particular el gran relato marxista, quedó definitivamente liquidado, como consecuencia de las atrocidades cometidas en su nombre. El Gulag, las intervenciones armadas en Berlín, en Budapest, en Praga, en Polonia: todos son símbolos, para el francés, del **fin** de la modernidad.²¹²

Por su parte, el antipoema "Regla de tres" entra en el espíritu de este diálogo moderno-postmoderno, sobre todo si se lee como una crítica no sólo del marxismo, sino también sobre la recepción chilena y nerudiana del marxismo. De hecho, Parra se refiere a las mismas estatuas sagradas de Stalin 'descritas' en Memorial de Isla Negra, aunque el hablante antipoético se niega a replantear un nuevo camino "verdadero" con tanto optimismo.

Independientemente
De los veinte millones de desaparecidos
Cuánto creen ustedes que costó

²¹¹Obras completas II: 1171-1172.

²¹²La posmodernidad (explicada a los niños): 40.

La campaña de endiosamiento de Stalin
En dinero contante y sonante:
Porque los monumentos cuestan plata.
Cuánto creen ustedes que costó
Demoler esas masas de concreto?
Sólo la remoción de la momia
Del mausoleo a la fosa común
Ha debido costar una fortuna.
Y cuánto creen ustedes que gastaremos
En reponer esas estatuas sagradas?

Según este punto de vista, el "camino duramente errado" pero pronto enmendado, del hablante nerudiano, no tiene remedio: no volverá a ser camino. Tal como si fuera una regla matemática -la regla de tres del título del poema-, se volvería, inevitablemente, a "endiosar" al nuevo líder y a reponer las estatuas sagradas. El fin del poema deja una ambigüedad evidente, porque "esas estatuas sagradas" podrían ser tanto figuras religiosas como comunistas. La historia lo confirma: las estatuas de Stalin fueron (re)reemplazadas por las de Lenin, y éstas ahora se están reemplazando con las estatuas de arzobispos y santos, mientras que Leningrado se (re)bautiza como San Petersburgo.

Habría que destacar el uso de la primera persona en el penúltimo verso del poema: "y cuánto creen ustedes que **gastaremos** / en reponer esas estatuas sagradas". Es decir: aunque el endiosamiento de Stalin sea un problema esencialmente soviético, tanto el hablante chileno como, se supone, el pueblo chileno -o por lo menos el Partido Comunista Chileno-, tendrían que contribuir a los gastos. Por lo tanto, más allá de la lógica rigurosamente matemática que cuestiona la validez del gran relato marxista, la sátira también parecería dirigirse a los miembros del Partido en Chile (entre ellos Neruda), por ser demasiado dependientes de los vaivenes y las veleidades de Moscú: una dependencia consabida que estaba a la raíz de muchas de las 'diferencias' entre los respectivos Partidos y Poetas Consagrados de Chile y Cuba. El peligro del endiosamiento era una trampa en la que se había

caído, según la perspectiva de Parra, el mismo Neruda, en cuanto personaje poético (una trampa prolongada, sin duda, por la política cultural de la Fundación Neruda, que ha convertido en museos -lugares imprescindibles en una visita turística a Chile- las tres casas del Poeta). "Lo que me molestaba en él", ha dicho Parra, "eran sus delirios de grandeza, que se organizara sus propios autohomenajes e incluso nombrara él mismo las comisiones encargadas de realizarlos (...). Pienso que fue un poco lejos en su campaña de endiosamiento".²¹³

El hablante de "Regla de tres" manifiesta interés exclusivamente por las cuestiones económicas del problema del endiosamiento de Stalin, basando su crítica del comunismo en términos puramente monetarios, como si no le importaran un pepino ni los "veinte millones de desaparecidos" ni las ideologías involucradas. Sin embargo, esta forma de eludir el problema central funciona, poéticamente, para sugerir que la inmensidad de las atrocidades cometidas por Stalin en nombre del marxismo, era realmente tan inconmensurable que ninguna autocritica valiera, y para dejar constancia, como años después harían los postmodernos, que el relato marxista, en cuanto dogma excluyente, había sido liquidado por Stalin.

(ENTRE PARENTESIS:

El desarrollo de esta equiparación entre el marxismo y el catolicismo puede verse en varios textos posteriores:

yo propongo que todos nos hagamos católicos
o comunistas - lo que digan ustedes
es cuestión de cambiar una palabra por otra
(de "Proposiciones", Emergency Poems, 1972)

²¹³En Hernán Miranda, "Parra y su tiempo", APSI 407: 6-7.

Marxista: No

Ateo

(de Artefactos, 1972)

Decidme hijos hay Marx?

Sí padre:

Marx hay

Cuántos Marxes hay?

Un solo Marx no +

(de Poesía política, 1983)

Piececitos de niño

azulosos de frío

cómo os ven y no os cubren

¡Marx mío!

(de Chistes par(r)a (des)orientar a la (policía) poesía, 1983)

todos los caminos conducen a Cuba

(de "Tiempos modernos", Hojas de Parra)

Me declaro católico ferviente

(...) Me declaro discípulo de Marx

(...) en resumidas cuentas

me declaro fanático total

(de "Declaración de principios", ibid.)

FIN DE PARENTESIS)

El gran relato capitalista: la jaula de hierro

Junto a la socavación antipoética de los grandes relatos cristianos y marxistas, existe también un cuestionamiento del capitalismo en La camisa de fuerza, específicamente en el poema "Inflación":

Alza del pan origina nueva alza del pan
Alza de los arriendos
Provoca instantáneamente la duplicación de los cánones
Alza de las prendas de vestir
Origina alza de las prendas de vestir.
Inexorablemente
Giramos en un círculo vicioso.
Dentro de la jaula hay alimento.
Poco, pero hay.
Fuera de ella sólo se ven enormes extensiones de libertad.

El capitalismo visto -en cuanto ideología utópica, y no como la forma "menos mala" de gobernar, según la célebre frase de Churchill- se funda(ba), según Lyotard, en el gran relato de "la emancipación de la pobreza por el desarrollo tecnoindustrial".²¹⁴ El poema "Inflación", por su parte, considera que "inexorablemente / giramos en un círculo vicioso". Es decir, tal como el cristianismo y el marxismo, el gran relato capitalista tampoco funciona: no se encamina hacia un futuro feliz. Aquí también se refiere al concepto del encarcelamiento como consecuencia de los grandes relatos -o de su institucionalización-, y al deseo y los riesgos de la libertad. Estamos en una jaula (Max Weber se refirió al orden económico moderno como "una jaula de hierro"), atrapados como bestias o como locos.²¹⁵ Fuera de

²¹⁴La posmodernidad...: 36.

²¹⁵La jaula de hierro, o "férreo estuche", de Weber, se refiere al "grandioso cosmos de orden económico moderno", que ha quedado "vacío de espíritu, quién sabe si definitivamente". El capitalismo victorioso ya no necesita, según Weber, ni un apoyo religioso, ni las ideas de la Ilustración. Las posibilidades de salir algún día de la jaula -el

la jaula, "se ven enormes extensiones de libertad", pero acceder a ellas implicaría el riesgo de perder el (poco) alimento que hay en la jaula. Por supuesto, si en "Acta de independencia" el hablante declaró su independencia de la Iglesia y del Partido, y gozaba intensamente de su libertad (antes del tropezón de "¡Socorro!"), esta libertad es todavía más problemática en el poema "Inflación": no se experimentan, sólo "se ven", las extensiones de libertad, y no se sabe ni hay o no posibilidades de acceder a ellas.

círculo vicioso del antipoema- se postulan con notoria timidez al final del libro de Weber: "Nadie sabe quién ocupará en el futuro el estuche vacío, y si al término de esta extraordinaria evolución surgirán profetas nuevos y se asistirá a un pujante renacimiento de antiguas ideas e ideales; o si, por el contrario, lo envolverá toda una ola de petrificación mecanizada y una conversa lucha de todos contra todos" (La ética protestante y el espíritu del capitalismo, Barcelona, Península, 1989: 259-260).

La antipoesía: ¿negación total?

El cuestionamiento antipoético de los grandes relatos cristianos, marxistas y capitalistas es fundamentalmente negativo. Para muchos críticos, esta negatividad es algo definitorio de la antipoesía. Roberto Fernández Retamar, por ejemplo, establece una serie de oposiciones entre la antipoesía y la poesía conversacional de Ernesto Cardenal y otros, para denigrar, claro es, la primera: la antipoesía se define negativamente, la poesía conversacional de un modo positivo; la antipoesía tiende a la burla y al sarcasmo, la poesía conversacional a la gravedad; la antipoesía tiende al descreimiento, la poesía conversacional a afirmar sus creencias políticas y religiosas; la antipoesía vuelve al pasado para demolerlo, la poesía conversacional evoca zonas del pasado con ternura, y es capaz de mirar el presente y de abrirse al porvenir; la antipoesía señala la incongruencia de lo cotidiano, la poesía conversacional la sorpresa o el misterio que hay en ello; por último, la antipoesía tiende a engendrar una retórica cerrada sobre sí, mientras que la poesía conversacional se abre hacia nuevas perspectivas.²¹⁶

Se ha visto, sin embargo, la sensación de enorme energía -y gran precariedad- que experimenta el personaje antipoético, en poemas como "Acta de independencia", al liberarse de la camisa de fuerza de los grandes relatos; y también la importancia de la risa en estos textos. La burla y el sarcasmo son negativos en cuanto a su descalificación de los otros -los objetos del humor-, pero pueden, en ciertas circunstancias, ser positivos para el que burla.

²¹⁶Para una teoría de la literatura hispanoamericana, La Habana, Cuadernos Casa, 1975: 124-125. Para Mercedes Rein, la búsqueda de la autenticidad lleva al antipoeta a la nada, a la negación de todo, pero esta negación termina siendo en sí la "afirmación de una autenticidad desolada" (Nicanor Parra y la antipoesía: 49). Al cumplir ochenta años, Parra, por su parte, ofrece un "Balance patriótico" bastante negativo de su trayectoria: "Saldo a favor: cero. Saldo en contra: cero. Lolas por explorar: cero. Discípulos incondicionales: cero. Dientes delanteros: cero. Premio Nobel: cero. Potencia sexual: cero. Total: cero" ("Parralabras' de Nicanor, el antipoeta", La Nación, 1 de Septiembre de 1994: 53).

"Necesito reírme del prójimo / si no me río de alguien / ando de malas pulgas todo el día". dice un artefacto de Parra,²¹⁷ tremendo en su aparente insolidaridad, pero inevitable en un mundo en que no sólo los grandes relatos y las instituciones del poder, sino también ciertos seres humanos, pavonean sus pretensiones, y se (las) imponen a los demás como si fueran la santa verdad. El humor llega a ser, quizás, una necesidad vital del personaje. Parra ha dicho: "Yo pienso que el poeta debe ser un especialista en vías de comunicación. El humor facilita el contacto. Recuerde que es cuando se pierde el sentido de humor cuando se empiezan a sacar las pistolas".²¹⁸ En una entrevista de 1970, llegó a afirmar que en la antipoesía existe más "el gozo de vivir" que el humor y la ironía, y que lo importante es que "el personaje se divierte como chino". El personaje antipoético, por su parte, "es un personaje vital. La risa que se produce, esa especie de risa morbosa, no es una risa deprimente sino saludable".²¹⁹ La risa, en fin, sirve para suavizar el nihilismo del antipoeta: es un "nihilismo complaciente", según la definición que dio a Juan Ehrmann, y no trágico. Aunque el hablante se encuentre al borde del abismo, como en muchos antipoemas, siempre está allí como "bailarín" o "danzarín", "divirtiéndose como chino" a pesar de todo, aferrándose a la vida a carcajadas, como antes -en una solitaria ocasión: "Los vicios del mundo moderno"- se aferrara a la "piltrafa divina" de la mujer.

La disolución cómica de los grandes relatos tiene su contrapunto en la actitud parriana hacia la poesía. La antipoesía no crea ningún gran relato literario que sirva como

²¹⁷En Luis Cecereu y B. Monckeburg, "Concepciones de la poesía, desde la obra de Nicanor Parra", Aisthesis 12 (1979): 74.

²¹⁸"El apogeo del antipoeta", Ercilla 1730, 14 de Agosto de 1968: 38.

²¹⁹Leonidas Morales, La poesía de Nicanor Parra: 217.

compensación por la tierra baldía del mundo en que le tocó al antipoeta nacer.²²⁰ El hablante antipoético es un incrédulo en todo: en la religión, la política y la poesía. En el texto "No creo en la vía pacífica", publicado en Emergency Poems (1972), el hablante se niega a creer en la vía pacífica, ni en la vía violenta, ni en la vía láctea, porque "creer es creer en dios": lo único que él hace es "encogerme de hombros". Y en una entrevista de 1969, Parra afirmó que relativizaba todo, "hasta la revolución", aunque entendiera -sin patrocinarla- "la vía violenta".²²¹ Esta relativización de todo -repetida en textos poéticos y en entrevistas- caía mal, por supuesto, en círculos revolucionarios. Sin embargo, como dijo Parra, en otra entrevista de 1969: "Yo practico la vía violenta nada más que en la poesía".²²²

Esta vía violenta en la literatura podría equipararse con las ideas de Cortázar, que decía en un ensayo, también de 1969, que había que alcanzar "una conciencia **mucho más revolucionaria de la que suelen tener los revolucionarios** del mecanismo intelectual y vivencial que desemboca en la creación literaria", y que "uno de los más agudos problemas latinoamericanos es que estamos necesitando más que nunca los Che Guevara del lenguaje, **los revolucionarios de la literatura más que los literatos de la revolución**".²²³ Un artefacto de Parra dice algo parecido: "COMPAÑEROS / se ruega no confundir / gue-gue con güe-güe / SE SUPLICA NO CONFUNDIR / el arte en la revolución / con la revolución

²²⁰María Nieves Alonso y Gilberto Triviños, en cambio, destacan (a mi juicio, exageran) "los elementos positivos, utópicos, proféticos de varios textos parrianos, particularmente Ecopoemas", señalando ciertos textos de la primera sección de Poemas y antipoemas, "Palabras a Tomás Lago" (de la tercera sección de ese libro), La cueca larga, y "Defensa de Violeta Parra", todos los cuales mostrarían que el negativismo no es una constante de la antipoesía (en "Poesía par(r)a desorientar a la poesía", Atenea 461, 1990).

²²¹En Julio Huasi, "El antipoeta y las propinas", Punto Final 89: 12.

²²²Anónimo, "Nicanor Parra: Antipremio Nacional de Literatura", El Siglo, 17 de Septiembre de 1969: 1.

²²³En Collazos et al., Literatura en la revolución: 51, 76.

en el arte". La revolución antipoética carecía, en cambio, de una concepción fundacional de esa revolución, como la de Cortázar y otros narradores del **Boom**. "Dios hizo el mundo en una semana / pero yo lo destruyo en un momento", dice el primer texto de "Telegramas", en Obra gruesa, y es este acto de destrucción, cómica o no, llena de energía o no, que hace difícil ver cómo la "revolución" antipoética pudiera consolidarse sino como una conciencia crítica siempre alerta.

La desarticulación o burla de las concepciones totalizadoras o sacralizadoras de la poesía es permanente en Parra. Ya se ha visto el rechazo irónico de la poesía y las figuras de los tres poetas de la guerrilla literaria, en sus diversas fases herméticas y realistas. La crítica también ha señalado, por otro lado, la burla del surrealismo que existe en Parra, a partir de Poemas y antipoemas (y a pesar de la etiqueta de "surrealismo criollo" que él mismo acuñó para describir la antipoesía): es una burla que se encuentra en el retrato del joven que "pasaba las noches ante mi mesa de trabajo / absorbido en la práctica de la escritura automática" en "El túnel", en el "célebre método onírico" que inventó el hablante de "La trampa", en "la exaltación de lo onírico y del subconsciente en desmedro del sentido común" en "Los vicios del mundo moderno", y también, en muchos textos, en la búsqueda ridícula de un paraíso perdido.²²⁴

²²⁴La burla del surrealismo tiene su apoteosis, quizás, en un curioso discurso de Parra, leído en las Jornadas Surrealistas convocadas por el Instituto Chileno-Francés de Cultura en 1983, que apuntaría tanto a la vacuidad formalista que ha caracterizado el surrealismo en Chile, como a su irrelevancia dentro del clima (eco)político del momento. La revista Hoy ofreció el siguiente reportaje: "Al poeta le pidieron que hablara. Y habló. Dijo, entonces: 'Qué bueno que la Francia inmortal-inmortal-inmortal, lo que sea, patrocine foros o forros hipotéticamente culturales en este último rincón del mundo. Como quien lanza serpentinas de colores a los mendigos del río Mapocho. Gracias en nombre de los afectados. Pero qué bueno sería también que el nunca bien ponderado gobierno francés se decidiera a cumplir sus compromisos nucleares y electorales con los ecologistas. En otras palabras, que ponga fin inmediato a la proliferación de armas nucleares en su territorio. Segundo: que desactive las ya existentes; y tercero: que suspenda la venta sucia de armas atómicas o convencionales a los **milicos** del Tercer Mundo. **NO** al pragmatismo nuclear norteamericano. **NO** al

La visión progresista que existe en todos los grandes relatos modernos se encuentra también en el arte moderno, sobre todo durante las vanguardias, en la obsesión de innovar, en el valor supremo otorgado a la novedad y la originalidad del artista. El poeta moderno es, en el decir de Hugo Friedrich, "el aventurero que se lanza a territorios del lenguaje todavía no hollados", **epatando** al lector con "el estilo anormal del 'nuevo' lenguaje".²²⁵ La novedad de la antipoesía es distinta: los territorios de lenguaje descubiertos por el antipoeta son hollados por el lector en cada día de su vida. De hecho, la gran innovación de la antipoesía fue precisamente eso: abrir la poesía a todos los lenguajes de la cotidianeidad: no sólo al habla de cierto país o región, sino a todos los distintos lenguajes de la vida contemporánea.²²⁶ Esto no significa, por supuesto, la anulación de todo criterio de valor literario, pero sí pone fin a una 'norma' literaria que pudiera descalificar **a priori** ciertas palabras o formas de lenguaje como intrínsecamente no poéticos. En este sentido, la antipoesía significó, desde el comienzo, un ensanchamiento de los materiales de trabajo que estuvieran a la disposición de los poetas; e hizo caer la última de las grandes divisiones jerárquicas -la oposición entre lenguaje poético y no poético-, que permanecía intacta, a pesar de la poesía impura de Neruda y los Poemas humanos de Vallejo.

La radicalidad de la ruptura antipoética, por tanto, no puede ser considerada

formalismo nuclear ruso y **NO** también, caramba, al surrealismo nuclear francés. NO. NO. NO. NO. NO. NO. NO. De pie, con el puño cerrado, mientras poco a poco todo el auditorio coreaba NO con él. Ahí terminaron las Jornadas Surrealistas" ("Auténticamente parriano", Hoy, 6-12 de Julio, 1983: 13).

²²⁵Estructura de la lírica moderna: 241, 239.

²²⁶"Tengo entendido", dice Parra a Benedetti en 1969, "que lo primero que tiene que conquistar un narrador es la respiración de su propio idioma hablado" ("Nicanor Parra o el artefacto con laureles": 53). Lo aconsejado es algo que Parra ya había conquistado en el campo de la poesía. Desde luego, el idioma hablado se encuentra permeado por diversos lenguajes, de la Iglesia, de los medios de comunicación masiva, etc., etc.

simplemente como otro paso más allá en la aventura sin fin de la modernidad, sino el último paso, el **nec plus ultra** de la innovación y de la tradición de la ruptura. La quinta de las "Cartas del poeta que duerme en una silla", de Obra gruesa, puede ser leída como la consecuencia lógica del impacto parriano en la poesía de lengua española:

Jóvenes
Escriban lo que quieran
En el estilo que les parezca mejor
Ha pasado demasiada sangre bajo los puentes
Para seguir creyendo - creo yo
Que sólo se puede seguir un camino:
En poesía se permite todo.

La incredulidad religiosa y política se extiende así, irremediablemente, al campo de la poesía, y permite un pluralismo sin límites, una libertad total a la hora de abordar la escritura.

Si la antipoesía constituía, en su primer momento, una vuelta al espíritu vanguardista de la segunda y la tercera décadas del siglo, y una novedad poética verdaderamente revolucionaria, poseía también, por otro lado, ese estilo único, tan inimitable como las huellas dactilares, que para Fredric Jameson caracterizaba a los escritores modernos. A los modernos, según Jameson, todavía se les podía parodiar, porque su estilo tenía su individualidad en contraste con una norma más o menos fija. Lo mismo ocurría, en un comienzo, con la antipoesía. En palabras de Jorge Teillier, "la facilidad de ser parodiada indica tal vez una de las excelencias de la obra de Nicanor Parra".²²⁷ No obstante, la novedad y la originalidad antipoéticas son efímeras.²²⁸ Al abrir el espacio poético a más no poder, se erradica la

²²⁷"Viaje por el mundo de Nicanor Parra": 79.

²²⁸Esto no quiere decir que **la voluntad de innovar** desaparezca en la antipoesía: "el trabajo de un poeta no consiste en hacer empanadas (repetir una empanada igual a la otra) sino que siempre tiene que estar buscando algo nuevo", dijo Parra a Benedetti en 1969

posibilidad de ir más allá, y de seguir innovando. En este sentido, la antipoesía vive el doble proceso que Andreas Huyssen vio en el **postmodernism** norteamericano: primero, una vuelta agónica a las vanguardias -"la última jugada del vanguardismo"-, con su discurso iconoclasta de la novedad, la celebración de la nueva tecnología, el sentido del porvenir, y la ruptura de la jerarquía moderna entre las culturas "alta" y "baja", y después, un repliegue cultural que perdía los ribetes utópicos, pero asimilaba definitivamente la anulación de la "gran división" de esa última jerarquía moderna entre 'alta' y 'baja' culturas.

Este segundo momento, posterior a los reclamos de novedad en "Advertencia al lector", se deja ver en el primer poema de Versos de salón, "Cambios de nombre". La búsqueda de un lenguaje nuevo y el afán adánico de las vanguardias hispanoamericanas, reciben aquí un vapuleo irónico como pocos.²²⁹ Los cambios proclamados por el antipoeta son inequívocamente absurdos: "¿Con qué razón el sol / ha de seguir llamándose sol? / ¿Pido que se le llame Micifuz / el de las botas de cuarenta leguas!"; "¿Mis zapatos parecen ataúdes? / Sepan que desde hoy en adelante / los zapatos se llaman ataúdes"; "Al propio dios hay que cambiarle nombre / que cada cual lo llame como quiera". Edith Grossman sostiene que "a pesar del contexto del lenguaje banal y el tono burlón, es evidente que Parra pretende que los ejemplos sean tomados como afirmaciones significativas acerca de la antipoesía".²³⁰ Pero no: la grandilocuencia ("A los amantes de las bellas letras / hago llegar mis mejores deseos"), las irrelevancias ("Bueno, la noche es larga") y los despistes ("antes que se me olvide")

("Nicanor Parra o el artefacto con laureles": 60).

²²⁹César Cuadra ha analizado cómo este poema pone en tela de juicio, y desconstruye el uso moderno del nombre propio y del estilo individual: "'Cambios de nombre' ha puesto en juego matricialmente la condición, concepción y función bautismal de la poesía, del poeta y de la discursividad metafísica en general" (La poesía de Nicanor Parra: 159-160).

²³⁰The Antipoetry of Nicanor Parra: 66.

confirman el carácter absurdo y paródico de los ejemplos.

Iván Carrasco establece una oposición entre "Cambios de nombre" y las intenciones de Rimbaud por cambiar las cosas mediante la invención de un nuevo lenguaje poético: "la poesía no cambia al hombre, a la realidad, como quería Rimbaud: se trata únicamente de un cambio de nombres, las cosas siguen siendo las mismas (...). Es sólo un juego de palabras, inofensivas y separadas de lo real".²³¹ Por supuesto, el intento (¿y el fracaso?) no fue sólo de Rimbaud, sino también de muchos descendientes suyos en la vanguardia histórica. Sólo habría que recordar, en un contexto hispanoamericano, las adaptaciones **ad infinitum** de la palabra "golondrina", el lenguaje saqueado de Trilce, y hasta ciertos neologismos en títulos nerudianos como *Crepusculario*, *Desespiciente* y *Estravagario*.

La gratuidad de los cambios de nombres es algo que ya fue objeto de crítica de estos poetas. César Vallejo, en el artículo "Poesía nueva", publicado en Amauta en 1926, se quejó de que se llamara "poesía nueva" a versos cuyo léxico estuviera formado de palabras como *cinema*, *motor*, *caballos de fuerza*, *avión*, *jazz-band*, *telegrafía sin hilos*, "no importa que el léxico corresponda o no a una sensibilidad auténticamente nueva".²³² Desde la perspectiva de la antipoesía, se llegaría a esta nueva sensibilidad sólo a través del habla, mejor dicho, a través de las distintas formas de habla -incluidos los neologismos cotidianos- que existen en la sociedad, y no a través de una violación del lenguaje más o menos personal, inimitable como las huellas dactilares, de los poetas modernos.

El afán adánico de las vanguardias coincide con la sacralización de la figura del poeta. Significativo, en este sentido, es el último cambio ofrecido por el antipoeta en "Cambios de nombre": "al propio dios hay que cambiarle nombre", de acuerdo con las inclinaciones

²³¹Nicanor Parra: la escritura antipoética: 97.

²³²En Jorge Schwartz, Las vanguardias latinoamericanas: 445.

personales ("que cada cual lo llame como quiera: / ese es un problema personal"). Esta desacralización del dios cristiano (desprovisto de su unicidad mayuscular) es también una desacralización de los mismos poetas-dioses, inventores de nuevos mundos y nuevos lenguajes, desbancados en otros antipoemas.

"Que cada cual lo llame como quiera". Desde luego, cada poeta de la guerrilla literaria se empeñaba en asertar su propia unicidad incomparable, y a reclamar para sí mismo la corona del poeta verdadero o del pequeño dios (los demás serían impostores, falsos profetas). Por otro lado, vale recordar que todos ellos se habían rebautizado, efectivamente, a su antojo. Los cambios de nombre ya se saben: tanto "Pablo de Rokha" como "Pablo Neruda" son seudónimos - nombres de poeta, nombres de demiurgo. Huidobro también había depurado el "Vicente García Huidobro Fernández" de su infancia, y además, como relata, en tono sardónico, Neftalí Basualto Reyes (¿Neruda?): "nuestro gran poeta Vicente Huidobro no sólo escribía en francés sino que alteró su nombre y en vez de Vicente se transformó en Vincent".²³³

Gastón Baquero ha escrito sobre la prevalencia del seudónimo entre los poetas chilenos:

Como Neruda, como Rosamel del Valle, como Gabriela, ese nombre de Juvencio Valle es un seudónimo. Se llama Gilberto Concha Riffo, y ha hecho bien en tomar seudónimo, como hizo bien Neruda, Neftalí Reyes, como Rosamel, llamado en realidad Moisés Gutiérrez. ¿Hasta qué punto tiene derecho un poeta a cambiar de nombre? Es un buen tema para un coloquio;

²³³Confieso que he vivido: 92. En el discurso "¿Qué sería de este país sin Vicente Huidobro?", Parra cuenta (¿inventa?) la siguiente anécdota sobre el poeta de Altazor: "El director de un diario le sugirió una vez que se pusiera un seudónimo / como los otros grandes de Chile / si se creía realmente alguien. / 'No tengo nada que ocultar', exclamó. / 'Que se cambien de nombre los sospechosos / Yo desciendo directamente de El Cid'" (7B). Este sería otro de los elementos comunes que el antipoeta va buscando, en este discurso, entre sí mismo y Huidobro.

pero también es un buen tema para un coloquio el preguntarse: ¿Hasta qué punto tiene derecho el padre a ponerle a un niño o a una niña un nombre que no sea armonioso? ¿Y si ese niño es chileno, es decir, si sale poeta? No se puede jugar con esto de los nombres, porque la música entra por los oídos, y el nombre de un poeta, mientras no se conoce su obra, es su primer poema.²³⁴

Pero si un poeta requiere un nombre armonioso, ¿qué ocurre con un antipoeta? Otro cubano, Guillermo Rodríguez Rivera, comenta que en 1938 alguien había sugerido a Parra "que cambiara su áspero y vulgar Nicanor por el sonoro y prestigiado Rubén".²³⁵ No lo hizo, claro es: la áspera 'vulgaridad' de su nombre corresponde perfectamente al discurso antipoético y a su intención declarada de incorporar los lenguajes cotidianos ya existentes, incluso los más vulgares, en la poesía, en vez de ir en busca de nuevos nombres, nuevos lenguajes, y nuevas formas de hablar, que pudieran ser más armoniosos y más musicales, pero difícilmente llegarían a expresar y a comunicar la "nueva sensibilidad" de la sociedad hispanoamericana en su camino hacia la postmodernidad.

La antipoesía es, entonces, la ruptura definitiva con la tradición de la ruptura, la novedad que agota la posibilidad de novedades ulteriores, y el punto final de las vanguardias hispánicas. En palabras de Federico Schopf (palabras que retienen un concepto de superación quizás innecesario), la antipoesía "no sólo reelabora la herencia vanguardista y, en ciertas dimensiones, la supera, sino que se convierte en el último paso, el paso definitivo, a mi juicio, para su sustitución, que había llegado a hacerse una necesidad histórica".²³⁶

Uno de los Ecopoemas (1982) muestra bien la conciencia del agotamiento del

²³⁴Escritores hispanoamericanos de hoy, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1961: 116.

²³⁵"Prólogo" a N. Parra, Poemas, La Habana, Casa de las Américas, 1969: viii.

²³⁶De la vanguardia a la antipoesía: 214.

vanguardismo de la primera etapa antipoética:

SONO LA ANTIPOESIA

Ya no es una fuerza creadora
hay que volver a partir de cero
se quedó en lo que era la pobre
en una rebeldía sin causa
la rebeldía
x la rebeldía

Claro, ni la antipoesía ni la ecopoesía vuelven a cero. Además, él que quiera "volver a partir de cero", tendría, como el hablante de "Soliloquio del individuo", que empezar "a grabar de nuevo, / de atrás para adelante grabar / el mundo al revés"; o sea, volver (como en "La situación se torna delicada") "a los coches tirados por caballos / al avión a vapor / a los televisores de piedra"; en fin, volver a tiempos sin Darío, Huidobro, de Rokha y Neruda, y sin las promesas envenenadas de una modernidad positivista-desarrollista-capitalista-y-marxista.

(V) LA LÓGICA CULTURAL DE LA SOCIEDAD DE LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN MASIVA EN LA ANTIPOESÍA

"La lógica cultural del capitalismo tardío", en la definición que hace Fredric Jameson del **postmodernism**, surge como una especie de 'nueva sensibilidad' a partir de la segunda guerra. Si vanguardistas hispanoamericanos como Huidobro, Vallejo y Girondo buscaban la nueva sensibilidad de su época más allá o detrás de las manifestaciones candentes de la nueva tecnología -el cine, los primeros coches, aviones, etc.-, los escritores de las décadas del 50 y 60 tienen una experiencia inmediata de otra tecnología nueva, ligada al creciente impacto de los medios de comunicación. En un ensayo de 1965, "Una cultura y la nueva sensibilidad", Susan Sontag examina las consecuencias culturales de esta nueva experiencia:

Esta nueva sensibilidad está arraigada, como es lógico, en **nuestra** experiencia, en experiencias que son nuevas en la historia de la humanidad: en la extremada movilidad social y física; en la exuberancia de la escena humana (individuos y posibilidades materiales se multiplican a un ritmo vertiginoso); en el acceso a nuevas sensaciones, como la velocidad (velocidad física, como en el viaje por avión; velocidad de imágenes, como en el cine); y en la perspectiva pan-cultural de las artes, posible gracias a la reproducción en masa de objetos de arte.²³⁷

La antipoesía, a mi juicio, ha sido particularmente aguda en su captación de esta nueva sensibilidad, tal vez en consecuencia de sus estadías en los Estados Unidos y en Inglaterra, y su experiencia de la sociedad de los **mass-media** que estaba en ciernes en estos países.

Versos de salón (1962) es el primer libro que registra, en Chile (¿e Hispanoamérica?), el profundo impacto de esta nueva sensibilidad. En este libro, según Benedetti, el antipoeta llega a "decir las más iconoclastas y lúcidas barbaridades dentro de un envase impecable,

²³⁷Contra la interpretación: 324-325.

burlonamente respetuoso de las convenciones". El título resulta espléndidamente irónico: "En realidad, es la trinchera metida en el salón. Desde hoy puede anunciarse: a partir de esta invasión, los salones ya no serán los mismos".²³⁸

Un destacado 'nerudólogo', Hernán Loyola, por su lado, opina que estos poemas no son ya "el vómito espeso y purulento de un envenenado" de Poemas y antipoemas, sino "las últimas náuseas de un convaleciente que ya es capaz de abrir las ventanas". Si el antipoeta luchaba antes contra la desesperanza, ahora "se defiende contra la esperanza, como temeroso de caer en actitudes tontamente 'positivas' frente a la realidad, o de caer en la mermelada del júbilo fácil". Versos de salón "expresa de un modo desfigurado", según Loyola, la convicción interior del autor de la necesidad de "una actitud positiva de afirmación", puesto que "vivimos un instante histórico de decisiones, instante de resolver cosas, de tomar posición, de presentarle una pelea organizada a la deshumanización burguesa: no es hora de francotiradores". Loyola alude aquí a una definición que hizo Parra, en su discurso de 1962, del antipoeta como un francotirador frente al poeta-soldado que era Neruda.²³⁹ Sin embargo, al rechazar la poesía de francotirador, parece exigir un realismo socialista que ni el propio Neruda practicaba ya, salvo en momentos muy específicos, como Canción de gesta.

La negación de Parra de unirse a un 'ejército' de poetas-soldados, se debe a su falta de confianza en todas las formas de pensar, entre ellas la revolucionaria, en cuanto se pretendan totalizadoras, y también por su conciencia de ser parte de la sociedad, y por tanto incapaz de distanciarse totalmente de ella. El antipoeta está marcado e incluso constituido, irremediablemente, por la sociedad, y su crítica contra ella es dirigida siempre desde dentro: Versos de salón es "la poesía de la clase media chilena, del pequeño burgués consciente",

²³⁸"Nicanor Parra descubre y mortifica su realidad": 14.

²³⁹Discursos: 14.

como dijo a Donoso.²⁴⁰ En este sentido, Mercedes Rein tiene razón cuando observa que, aunque el libro quiera ser la antítesis de una poesía **de salón**, "la ironía del título trasunta un fondo de verdad, una confesión reticente: esa rebeldía, ese caos, la obscenidad, la incoherencia, el desprecio por las normas de la moral y el arte, el desprecio por el burgués, ya son formas admitidas por la burguesía".²⁴¹

En secciones anteriores, examiné el cuestionamiento antipoético de los grandes relatos del cristianismo, el marxismo y el capitalismo en La camisa de fuerza, un libro que puede leerse, en cierto sentido, como una continuación de Versos de salón, donde el mismo cuestionamiento, acaso menos explícito, aparece relacionado con la presencia de las nuevas tecnologías, sobre todo la radio, que aniquilan las capacidades psíquicas necesarias para la credulidad en los grandes relatos.

Desde una perspectiva finisecular, la televisión y el vídeo destacan como los medios de comunicación masiva de mayor impacto en la vida humana, un impacto retratado con apocalíptica hipérbole por Jean Baudrillard, en su visión del éxtasis de la comunicación, del encanto alucinante e hipnótico de la pantalla sin profundidad de la televisión, con su bombardeo incesante y delirante de imágenes e ideas, acumulándose siempre, el encadenamiento incansable, la sobre-saturación de sentido, una protuberancia superflua, un exceso canceroso de sentido, el universo vuelto transparente y obscenamente pornográfico mientras se desplaza frenético y descontrolado por la 'intimidad' de nuestras casas, etc.²⁴²

El protagonismo que hoy tiene la televisión, antes lo tuvo, en un grado quizás menor, pero muy significativo en su momento, la radio. Leo Löwenthal, en los años en que la radio

²⁴⁰"Parra: reniega del código, la mesa y el reloj".

²⁴¹Nicanor Parra y la antipoesía: 30.

²⁴²Las estrategias fatales, sobre todo el capítulo "Lo obsceno" (51-73).

seguía siendo el medio de comunicación masiva más importante, recopiló una serie de respuestas a una encuesta sobre los hábitos del oyente de radio. Entre ellas se encuentra ya, en ciernes, el argumento sustentado por Baudrillard: uno dice que no posee un aparato de radio, porque no se puede resistir a ella, y "todos lo oyen como idiotas"; otro que "la música y las palabras que brotan indiscriminadamente de la radio rebajan el nivel intelectual".²⁴³

Los efectos de la radio, con la "nueva sensibilidad" que ayudan a crear, necesariamente impactan en la poesía. César Vallejo ya había dicho que "el radio (...) está destinado, más que a hacernos decir 'radio', a despertar nuevos templos nerviosos, más profundas perspicacias sentimentales, amplificando evidencias y comprensiones y densificando el amor".²⁴⁴ En la antipoesía, en cambio, la radio tiende más bien a socavar los soportes ideológicos y poéticos -los grandes relatos- que sostenían al ser humano de la modernidad. Versos de salón, un libro que tiene una unión formal muy marcada por la casi omnipresencia del endecasílabo, ostenta dos tipos de texto, al nivel rítmico, bastante distintos. Hay uno más reflexivo, de un ritmo más bien pausado, que procura examinar (aunque el hablante a menudo se distrae o se contradice) la aporía en que se encuentran la poesía, las ideologías, el propio sujeto, etc. Ejemplos serían "Cambios de nombre", "Tres poemas", "Composiciones", y en La camisa de fuerza, "Padre nuestro" y "Regla de tres".

En segundo lugar, hay textos constituidos, totalmente o en parte, por versos aislados, desligados entre sí, que conforman un auténtico bombardeo de imágenes y mensajes desaparejos, como si el hablante antipoético fuera incapaz de ordenar sus ideas.²⁴⁵ Según

²⁴³"Perspectivas históricas de la cultura pop", en Daniel Bell et al., La industria de la cultura, Madrid, Alberto Lorazón, 1969: 218.

²⁴⁴En Schopf, De la vanguardia a la antipoesía: 31.

²⁴⁵En su entrevista con Donoso, Parra comenta: "una de las características de mi poesía es que su unidad esencial no es la palabra, ni la estrofa, ni la frase, que sufre las inflexiones

Leonidas Morales, "Parra nunca ha dicho que el hombre es un enfermo; en cambio sí ha dicho que la sociedad está enferma".²⁴⁶ Pero Morales se equivoca si exige declaraciones explícitas (de ahí su confianza cuando la antipoesía **dice** que hay **vicios** en el mundo moderno). Lo cierto es que el hombre de muchos antipoemas es un ser enloquecido, participante en un mundo enloquecido, que pierde su 'normalidad' burguesa al desprenderse de la camisa de fuerza de las distintas ideologías sustentadoras de su identidad. Para Schopf, ya en Poemas y antipoemas, la enumeración aparentemente caótica y el ritmo discontinuo de "Los vicios del mundo moderno" refleja icónicamente, por un lado, "el bombardeo de impresiones a que está sometido el sujeto en el interior de este mundo", y por otro, "la inestabilidad psíquica del hablante y protagonista, de sus cambiantes estados de ánimo".²⁴⁷ El uso del endecasílabo y la presencia de los medios de comunicación masiva contribuyen a que el bombardeo de imágenes y la inestabilidad psíquica tengan un papel central en Versos de salón. Según mi hipótesis, esta textualidad muy particular se debe, en gran parte, a una asimilación poética de los ritmos de los medios de la comunicación masiva, al "flujo total" que analiza Fredric Jameson. Ejemplos de este segundo tipo de texto serían "Noticiario 1957", "Versos sueltos", partes de "El pequeño burgués" y "Se me ocurren ideas luminosas", y en La camisa de fuerza, "Saranguaco" y "¡Cuántas veces voy a repetir lo mismo!".

"Fuentes de soda"

El poema "Fuentes de soda" muestra, a mi modo de ver, cómo los artefactos de

del ritmo. Mi unidad es el verso, que en mi poesía aparece como aislado, como una serie de pedradas lanzadas hacia el lector" ("Parra: reniega del código, la mesa, el reloj").

²⁴⁶La poesía de Nicanor Parra: 87.

²⁴⁷"La ciudad en la poesía chilena: Neruda, Parra, Lihn", Revista Chilena de Literatura 26 (1985): 45.

comunicación masiva desarticulan las pretensiones metafísicas del hablante:

Aprovecho la hora del almuerzo
Para hacer un examen de conciencia
¿Cuántos brazos me quedan por abrir?
¿Cuántos pétalos negros por cerrar?
¡A lo mejor soy un sobreviviente!

El receptor de radio me recuerda
Mis deberes, las clases, los poemas
Con una voz que parece venir
Desde lo más profundo del sepulcro.

El corazón no sabe qué pensar.

Hago como que miro los espejos
Un cliente estornuda a su mujer
Otro enciende un cigarro
Otro lee Las Últimas Noticias

¿Qué podemos hacer, árbol sin hojas,
Fuera de dar la última mirada
En dirección del paraíso perdido!

Responde sol oscuro
Ilumina un instante
Aunque después te apagues para siempre.

Como señala Carrasco, hay en este texto la incongruencia de efectuar un acto supuestamente solemne -un examen de conciencia-, no en un lugar santo, sino en el espacio profano de una fuente de soda a la hora de la comida.²⁴⁸ No obstante, más interesante que postular una inversión y distorsión satírica de semejante examen de conciencia, es el hecho de que este examen llegue a un fin abrupto justamente cuando la radio lo interrumpe, recordándole al hablante sus deberes: las clases y los poemas (ambos degradados en la antipoesía), y no las 'profundas' obligaciones metafísicas y éticas que suelen emerger en un examen de conciencia.

²⁴⁸ Nicanor Parra: la escritura antipoética: 196.

Además, llama la atención que esta radio tiene "una voz que parece venir / desde lo más profundo del sepulcro": que **parece** venir, pero no viene, desde la profundidad metafísica de la ultratumba. "El corazón no sabe qué pensar", comenta (¿lamenta?) el hablante, desde la superficie de su mundo mass-mediatizado. Es un mundo sin comunicación ("un cliente estornuda a su mujer"), observado -aunque ni observado, en realidad, porque el hablante no mira, sino sólo **hace** como que mira- en la superficie del espejo. Y mientras la radio fulmina las posibilidades de cualquier contemplación profunda, asimismo el periódico, Las Últimas Noticias, conlleva en su propio título los signos del apocalipsis, y el hablante se pregunta si él mismo es un "sobreviviente", resignado a dar una "última mirada / en dirección del paraíso perdido".

Desde cierta perspectiva, esta "metáfora del paraíso representa la pérdida perfección humana".²⁴⁹ Desde otra, más apocalíptica, se estaría ya en presencia de una de las consecuencias más radicales de la hiperinformación: "Ya no habrá Juicio Final. Hemos pasado por él sin darnos cuenta", dice Baudrillard, aunque esto importe poco en un mundo de sobrevivientes totalmente indiferentes: "Da igual. Estamos en el paraíso. La ilusión ya no es posible. Esta, que desde siempre ha puesto un freno a lo real, ha cedido, y asistimos al desencadenamiento de lo real en un mundo sin ilusión".²⁵⁰ Más interesante, tal vez, sería constatar la ausencia del sentido de humor en el hablante de "Fuentes de soda", otro tonto solemne -como el de "Padre nuestro"-, reacio a aceptar la inevitabilidad de su (des)integración, como sujeto, en el mundo postmoderno; y leer el retrato de su solemnidad y sus búsquedas metafísicas en clave burlesca, como una actitud silenciosamente ironizada por el autor y el lector implícitos.

²⁴⁹Morales, La poesía de Nicanor Parra: 82.

²⁵⁰Las estrategias fatales: 75.

Desde esta perspectiva, la "angustia metafísica" que Mercedes Rein encuentra en Versos de salón no sería tal: la angustia sentida por los diversos personajes antipoéticos corresponde, precisamente, a la **ausencia** de un sentido metafísico en la nueva sensibilidad ya intuita en estos poemas.²⁵¹

La lógica del 'flujo total' en la antipoesía

Ya antes de Versos de salón, hay indicios del deseo antipoético de asumir y asimilar lenguajes tomados del periodismo. En el primer "Manifiesto del surrealismo", Breton afirma que "incluso está permitido dar el título de POEMA a aquello que se obtiene mediante la reunión, lo más gratuita posible (si no les molesta, fíjense en la sintaxis) de títulos y fragmentos de títulos recortados de los periódicos diarios".²⁵² Esto es precisamente lo que Parra, junto a Alejandro Jodorowsky, Enrique Lihn y otros, hicieron en el "Quebrantahuesos": un montaje preparado a base de recortes de periódicos chilenos a lo largo de 1952, y expuesto como diario mural en calles céntricas de Santiago. Parra y sus colaboradores, eso sí, renunciaron a la gratuidad y la sacralización del azar de los surrealismos, y emplearon su ingenio en un montaje lúdico, frecuentemente mordaz en su ironía: "INTENTARON DESCARRILAR UN TREN / Atentado criminal perpetrado por / 2 / huevos frescos" "EL FONDO DE LA BAHIA DE VALPARAISO ESTA LLENO DE RESTOS / de una mente prodigiosa"; "PADRE / estranguló / a su hijo / como medida disciplinaria"; "BURRO / Modernizó / sistema de educación"; "ALZA DEL PAN PROVOCA / otra alza del pan"; "HEROES DE LA PAZ / atentaron contra vida de / Pío

²⁵¹Nicanor Parra y la antipoesía: 37. Edith Grossman, también, se refiere al "metaphysical despair" de este libro (The Antipoetry of Nicanor Parra: 22).

²⁵²Manifiestos del surrealismo, Madrid, Guadarrama, 1969: 63.

Más allá de la carga lúdica y satírica de estos textos, en cuanto a su 'contenido', y la parodia de la solemnidad del modelo, el Quebrantahuesos recoge la vitalidad inherente al discurso periodístico: es decir, el noticiario no es denigrado por ser parte de la cultura de masas; al contrario, su economía sintáctica, la claridad de su expresión y su empleo del golpe sensacionalista, son características aprovechadas para producir el efecto deseado en el Quebrantahuesos. Por otro lado, estas mismas características son compartidas y hasta cierto punto adoptadas por la antipoesía y por muchos poetas posteriores a Parra: basta señalar que uno de los ejemplos señalados arriba -"ALZA DEL PAN PROVOCA / otra alza del pan"- fue incorporado textualmente en los primeros versos de "Inflación", de La camisa de fuerza.²⁵⁴

El poema "Mil Novecientos Treinta", que es el primer texto de la sección "Otros poemas" (1950-1968) de Obra gruesa, ofrece un recorrido panorámico de los acontecimientos de ese año, gracias a la mirada ubicua de un hablante que se compara a una cámara fotográfica: "Yo no ofrezco nada especial, yo no formulo hipótesis / Yo sólo soy una cámara fotográfica que se pasea por el desierto". Este afán periodístico de objetividad universal pretende registrar "todos y cada uno de los actos humanos", concediendo "la misma atención a un crimen que a un acto de piedad". El hablante declara que no disminuye ni exalta nada:

²⁵³ "El Quebrantahuesos", Manuscritos 1, Santiago de Chile, 1975: 2-23.

²⁵⁴ Jonathan Culler, en su libro Structuralist Poetics, muestra cómo un pasaje de prosa periodística, dispuesta en la página en verso, cambia radicalmente de significado al ser leído **poéticamente**. Para el crítico norteamericano, la lectura poética implica una anulación de los efectos propiamente informativos, y afirma, con Wittgenstein, que un poema, aunque sea compuesto del lenguaje informativo, no se emplea en el juego de lenguaje de la información (London, Routledge, 1975: 161-162). En el caso de la antipoesía, creo que le interesaba siempre a Parra, no sacrificar la función informativa del lenguaje periodístico, sino enfrentar y hacer dialogar éste con el lenguaje 'poético'.

"me limito a narrar lo que veo", dice, y en efecto, los verbos de percepción y demostración - ver, mirar, indicar, señalar- son constantes a lo largo del texto. No obstante, el pretendido objetivismo es subvertido por la violencia de los acontecimientos destacados por el hablante, por la subjetividad explícita de su metaforización y adjetivación ("Veo al Papa y a sus Cardenales congestionados por la ira / fuera de sí, como poseídos por un espíritu diabólico"; "dejo que el general Carmona se pegue como lapa al trono del Portugal"); y los restos del tono neutral se desintegran cuando, al final del poema, los violentos acontecimientos del mundo están contrapuestos a la miseria del hogar del propio hablante:

Esto fue y esto es lo que fue el año mil novecientos treinta
.....

De ésta y no de otra manera se cumplen las predicciones de los astrólogos
Al ritmo de la lluvia, al ritmo de mis propios pies descalzos
Y de mis hermanos que se rascan y hablan en sueños.

En Versos de salón, el modelo periodístico impone no sólo su temática sino su ritmo vital al discurso antipoético, específicamente en "Noticiario 1957", un texto construido de supuestos titulares de periódicos y radios chilenos de ese año, convertidos en endecasílabos tajantes, muchos de ellos unidades sintácticas cerradas con punto y sin ilación con los versos contiguos. Esto crea, desde el comienzo, la impresión no tanto de una reconstrucción **escrita** de las noticias periodísticas, como la del bombardeo de un noticiario radiofónico: "Plaga de motonetas en Santiago. / La Sagan se da vuelta en automóvil. / Terremoto en Irán: 600 víctimas. / El gobierno detiene la inflación".

Noticias internacionales y chilenas, políticas y literarias, banales e impactantes, se entremezclan con referencias al propio autor, con comentarios subjetivos y sentimentales, y con afirmaciones ostensiblemente irrelevantes y absurdas, provocando así una ruptura con el

discurso propiamente periodístico, y creando una extraña hibridez textual.

Los críticos se han fijado principalmente en cómo los recursos de la ironía y la sátira sirven para superar la ligereza intrínseca del modelo periodístico. Ricardo Yamal, por ejemplo, señala partes "inconsecuentes" del poema, aunque destaque toques irónicos como el siguiente: "Su Santidad el Papa Pío XII / Da la nota simpática del año: / Se le aparece Cristo varias veces".²⁵⁵ Asimismo, Mercedes Rein indica que la visión periodística es "más superficial" que en otros antipoemas satíricos, pese a los "atisbos de auténtica preocupación social" que ironizan "lo falso y lo trivial" del mundo.²⁵⁶ El sentido "profundo" del texto, según Rein, se encontraría sólo en ciertos versos -"Escasean el pan y los remedios. / Llegan más automóviles de lujo. / Los estudiantes salen a la calle / Pero son masacrados como perros. // La policía mata por matar"-, donde se entreve al "moralista agresivo, al revolucionario en potencia" que es el antipoeta (36).

A favor de estas interpretaciones, habría que notar cómo los versos citados coinciden con cambios de ritmo en el texto, es decir, con unidades sintácticas y semánticas mayores de un solo verso, que subrayan, en consecuencia, su fuerza significativa. Lo que Yamal y Rein se niegan a sentir, sin embargo, es el regocijo textual que coexiste con la sátira en el poema, su complicidad con las formas y contenidos del modelo periodístico, y la creación de algo así como una celebración paródica -¿una parodia celebratoria?- del noticiario. Desde esta perspectiva, y leyendo -sin duda- a contrapelo, se puede examinar la función icónica del ritmo en el poema, resaltando cómo el bombardeo de imágenes dispares y la implacable marcha de los endecasílabos, tienden a desarticular los elementos "auténticos" de preocupación social.

"Noticiario 1957" tiene muchas características del "flujo total", un rasgo definitorio

²⁵⁵Sistema y visión de la poesía de Nicanor Parra: 94.

²⁵⁶Nicanor Parra y la antipoesía: 35-36.

de los dos géneros postmodernos por excelencia: la televisión y el **video clip**. Según Jameson, el flujo total existe en textos cuya misma estructura, carente de interrupciones y descansos, y sometida a un constante bombardeo de imágenes, arranca las diversas referencias textuales de su contexto habitual, despojándolas de sus connotaciones habituales, e impidiendo al receptor la distancia crítica necesaria para poder 'interpretar' el texto. Visto así, el flujo total es impermeable a la búsqueda de un sentido estable: su lógica fundamental socava cualquier tentación hermenéutica tradicional.²⁵⁷ Este flujo, evidentemente aplicable al género de los noticiarios en general, se hace patente en "Noticiario 1957", particularmente cuando se lee en voz alta. Una lectura silenciosa permite al lector detenerse, resistir el arrastre rítmico, y otorgar mayor importancia a versos supuestamente más 'significativos', 'profundos' o 'auténticos'. Una lectura en voz alta, en cambio, da rienda suelta a la marea (¿mareo?) sonora de los endecasílabos, y produce un efecto semejante al flujo total, porque aunque el ritmo sí se interrumpe en distintos momentos, vuelve inmediatamente a imponerse. Véanse los siguientes versos:

Se especula con astros y planetas.
Su Santidad el Papa Pío XII
Da la nota simpática del año:
Se le aparece Cristo varias veces.

El autor se retrata con su perro.

Aparición de los Aguas-Azules.
Grupo Fuego celebra aniversario.
Carlos Chaplin en plena ancianidad
Es nuevamente padre de familia.
Ejercicios del Cuerpo de Bomberos.

²⁵⁷Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism: 91-92.

La intención irónica y satírica detectada por Yamal y Rein queda minimizada aquí, engullida por el ritmo devorador. El lector se ríe, acaso, del milagro absurdo del Papa, pero lo olvida en seguida cuando el autor se retrata con su perro y el texto vuelve a acelerar. El medio triunfa sobre el mensaje. Vertiginosamente, "Noticiario 1957" reproduce la velocidad de rotación de las informaciones. Tantos acontecimientos dispares, enunciados a un ritmo tan frenético, se vacían de sentido; saturan e hipnotizan al lector. La plaga de motonetas en Santiago no tiene nada que ver, para el lector, con el accidente de Françoise Sagan; más importante, ni se le permite buscar tal relación. El accidente de la escritora, a su vez, carece de la más mínima relación con el terremoto en Irán. Como dice Baudrillard, apocalíptico como siempre, con respecto al efecto de flujo en los noticiarios:

No hay ninguna necesidad ni ninguna verosimilitud para nosotros en los acontecimientos de Biafra, de Chile (¿de Francia?), de Polonia, del terrorismo y de la inflación, o de la guerra fría. Tenemos una superrepresentación de ellos en los media, pero ninguna imaginación verdadera. Todo eso para nosotros es simplemente obsceno, puesto que a través de los media está hecho para ser visto sin ser contemplado, alucinado entre líneas, absorbido como el sexo absorbe al mirón: a distancia. Ni espectadores, ni actores: somos unos mirones sin ilusión.²⁵⁹

Es este "éxtasis de la comunicación", o sujeción al flujo total, el que hace resbalar los

²⁵⁸El flujo total tendría que ver, a un nivel estilístico, no sólo con el efecto rítmico de los endecasílabos aislados, sino también con lo que Bousoño llama el "dinamismo expresivo positivo", en referencia a textos cuya estructura **"nos obliga a una lectura rápida"**, por el predominio de verbos principales, y nombres propios o sustantivos, los cuales traen **"novedades de significación"** que **"nos hará sentir el pensamiento como móvil"** (Teoría de la expresión poética. Vol.I: 432-433).

²⁵⁹Las estrategias fatales: 68.

sentidos del lector por la superficie de "Noticiario 1957", y que desarticula los esfuerzos textuales de profundidad, de crítica social auténtica o de reafirmación personal de parte del autor. Tales esfuerzos en el poema son los cantos de cisne a (de) una profundidad perdida, aniquilada por la presencia voraz de las informaciones.

Según Benedetti, "Noticiario 1957" es "probablemente el mejor poema" de Versos de salón, y un ejemplo de surrealismo chileno "en estado de ordenadísimo caos".²⁶⁰ Pero, ¿no es éste, más bien, un realismo propio de la sociedad de los medios de comunicación masiva? Recuérdese que el capítulo en que Jameson habla del flujo total se titula "Surrealism without the Unconscious"; y que Gilles Lipovetsky formula una relación directa entre el narcisismo del hombre contemporáneo y la 'lógica' de los **mass media**:

El narcisismo ha abolido lo trágico y aparece como una forma inédita de apatía hecha de sensibilización epidérmica al mundo a la vez que de profunda indiferencia hacia él: paradoja que se explica parcialmente por la plétora de informaciones que nos abruman y la rapidez con la que los acontecimientos mass-mediatizados se suceden, impidiendo cualquier emoción duradera.²⁶¹

Este proceso se ve, a mi juicio, en Versos de salón, y es constitutivo de la gran fuerza de este libro. La estridente composición del discurso periodístico, plasmada temática y rítmicamente en "Noticiario 1957", se refleja en muchos textos del libro, (des)constituyendo a un mundo y unos protagonistas brutalmente fragmentados, que patinan delirantes y alucinados sobre la desarmónica superficie de su mundo textual: "Desorden de los sentidos. // Imágenes inconexas. // Sólo podemos vivir / De pensamientos prestados", se afirma en "Composiciones". Los hablantes y protagonistas antipoéticos son sujetos desprovistos de su

²⁶⁰"Nicanor Parra descubre y mortifica su realidad": 13.

²⁶¹La era del vacío: 52.

esencia humana -su ilusión de esencia humana-, deslumbrados y fragmentados por el bombardeo de imágenes y lenguajes que los atraviesan. Así, por ejemplo, la vida de la mujer en "Se me ocurren ideas luminosas", queda resumida, en boca del hablante (masculino), en una enumeración trivialmente caótica de pequeños incidentes, proyectos y opiniones:

Ella cambia de tema a cada rato.

Hace clases de piano a domicilio,
Ella misma costea sus estudios,
Enemiga mortal del cigarrillo,
Sigue taquigrafía por correo,
Piensa matricularse en Obstetricia,
El hinojo la hace estornudar,
Sueña que se le extirpan las amígdalas,
El color amarillo la subleva,
Piensa pasar el dieciocho en Linares,
Hace un mes se operó de apendicitis.

Es un sujeto que habla por hablar, frente a su interlocutor igualmente narcisista ("Yo también digo cosas por decir. / Cada cual teoriza por su lado").²⁶² El monólogo de comentarios banales, desconectados uno del otro, se asemeja al flujo total del noticiario, y es una superficie textual que aburre y exaspera al hablante, cuyo único interés es llevar la mujer a un hotel.

En "Se me pegó la lengua al paladar", el título -como mencioné en una sección anterior- alude intertextualmente al verso 6 en Salmo 137: "¡Mi lengua se me pegue al paladar / si pierdo tu recuerdo, / si no pongo a Jerusalén / por encima de mi gozo!". La

²⁶²Según Lipovetsky, cuando se le da rienda suelta a la subjetividad, nadie se interesa por la expresión individual: "con una excepción importante: el emisor". Esto sería el narcisismo al que se refiere el francés: "la expresión gratuita, la primacía del acto de comunicación sobre la naturaleza de lo comunicado, la indiferencia por los contenidos, (...) el emisor convertido en el principal receptor" (La era del vacío: 14-15).

actitud desquiciada del hablante de este poema puede relacionarse con el olvido -definitivo, por lo visto- de Jerusalén (y, desde una perspectiva posterior a Cristo) del cristianismo. No obstante, liberado de la "camisa de fuerza" de la religión, se encuentra en un estado de impotencia verbal y existencial que no le permite experimentar su "gozo", ni por encima ni por debajo de Jerusalén: de hecho, queda perfectamente claro que no ha sido capaz de "gozar" con/de su novia, cuando dice: "¿Saben lo que me pasa con mi novia? / La sorprendí besándose con otro / Tuve que darle su buena paliza / De lo contrario el tipo la desflora".

La impotencia, ahora verbal, del hablante ("Tengo una sed ardiente de expresión / pero no puedo construir una frase"), se manifiesta poéticamente en el flujo de su delirio, en su forma de cambiar de una idea a otra, en efímeras expresiones de angustia, de generosidad, de paranoia y de fanfarronería. Según Iván Carrasco, el sujeto antipoético asume aquí "la condición del hombre medio", incapacitado para hacer suyo el arte tradicional, que "adopta" la tartamudez lírica de este poema. El bloqueo de la comunicación no surge ya en un contexto metafísico, dice Carrasco, sino fisiológico; es una deficiencia orgánica provocada por una maldición ("Ya se cumplió la maldición de mi suegra") y por la ebriedad ("¡Pero que no me tilden de borracho!"), que "lo hace realizar acciones absurdas y darle importancia desmesurada a cosas baladíes, y no una determinada filosofía de la existencia". Y además, si el sujeto siente un "dolor", esto no lo conduce a enfrentarse a la inmensidad de lo absoluto y lamentarse de la insuficiencia de la palabra; al contrario, "prefiere caer en la pachotada y mostrar una preocupación (aparente) por cosas ridículas o sin conexión con la impotencia expresiva que le preocupa". Concluye Carrasco: "Esta actitud de negarse rotundamente a ver las causas del problema es otro modo de expresar su desconfianza por la expresión convencional y la preferencia por formas más libres, sueltas, vulgares, tales como el chiste

grueso, la payasada, el humor negro, etc.",²⁶³

Estos comentarios muestran, y con gran nitidez, las limitaciones del enfoque de Carrasco. Se ve de inmediato que el crítico borra la distinción entre el hablante-personaje de este poema, y el autor implícito; que confía, además, en la lucidez de un hablante que "adopta" ciertas actitudes, y "prefiere" caer en la pachotada. A mi modo de ver, en cambio, este poema, entre otros -como "Discurso fúnebre"-, muestra al personaje en estado de disolución. No "se niega a ver las causas del problema"; al contrario, carece de una visión que trascienda lo inmediato, o de una resolución que lo permita 'superar' su 'problema'. Su liberación de la camisa de fuerza de la religión, evidente tanto en el título como en la comicidad directa y blasfema de la penúltima estrofa ("¿Saben lo que me dijo un capuchino? / ¡No comas nunca dulce de pepino! / ¿Saben lo que me dijo un franciscano? / ¡No te limpies el traste con la mano!"), lo entrega de cabeza a la locura o, mejor dicho quizás, a la esquizofrenia.

De hecho, la esquizofrenia lacaniana que Jameson ve como una característica del mundo y la cultura postmodernos, y que Alvaro Salvador detectó en "El hombre", encuentra una ejemplar encarnación antipoética en "Se me pegó la lengua al paladar". Este hablante, como el esquizofrénico, es incapaz de establecer un hilo de continuidad en el lenguaje a lo largo del tiempo. La suya es, efectivamente, una experiencia de significantes materiales aislados y discontinuos, que no logran unirse en una secuencia coherente: "puedo decir palabras aisladas: / Arbol, árabe, sombra, tinta china, / Pero no puedo construir una frase". También está condenado a vivir un presente perpetuo, lleno de euforia ("Pero ahora me quiero divertir / Empezar a cavar mi sepultura / Quiero bailar hasta caerme muerto"), y con

²⁶³ Nicanor Parra: *la escritura antipoética*: 119-121.

la pérdida concomitante de todo sentimiento duradero.²⁶⁴ Me parece algo muy característico de la antipoesía, el hecho de que la voz esquizofrénica de este hablante esté relacionada, de algún modo, con su liberación del lastre del metarrelato religioso, y al mismo tiempo con una forma de hablar -endecasílabos aislados y desconectados- que viene asociada ya, en "Noticiario 1957", con los ritmos hipnóticos, y disolventes de la identidad humana, de la radio y los **mass media**.

Al nivel de la estructura poética, otro poema del libro, "Versos sueltos", refleja esta misma desintegración, y extrema el efecto del flujo total ya notado en "Noticiario 1957", con su largo delirio de endecasílabos brutalmente yuxtapuestos:

Una noche me quise suicidar
El ruiñeñor se ríe de sí mismo
La perfección es un tonel sin fondo
Todo lo transparente nos seduce:
Estornudar es el placer mayor
Y la fucsia parece bailarina.

Según Ibáñez-Langlois, en estos versos "el endecasílabo es una parodia de endecasílabo; los dos puntos al final del cuarto verso son una parodia de puntuación; las afirmaciones son una parodia de afirmaciones".²⁶⁵ Esta interpretación es perfectamente legítima, pero depende de una lectura y relectura pausada e interrumpida, que permita arrancar los versos del contexto del poema. Los dos puntos, las afirmaciones y los endecasílabos constituyen una parodia sólo si uno se detiene para analizarlos en forma microscópica, desligándolos del flujo total del ritmo poético.

²⁶⁴Jameson, "Posmodernismo y sociedad de consumo": 177-178.

²⁶⁵Poesía chilena e hispanoamericana actual: 270.

Un verso como "Véndese crucifijo de ocasión", de la sexta estrofa del poema, se presta a múltiples interpretaciones: ofrece el acercamiento de dos 'realidades' distantes -el objeto sacro y el objeto usado, de segunda mano- a la manera creacionista-surrealista-lautreamontista, con un afán aparentemente desacralizador, y connotador, quizás, del fin del cristianismo, o de la actitud hipócritamente mercantil de ciertos 'cristianos', o de la capitalización a ultranza de la vida, o incluso de cierta posibilidad (oportunidad) de salvación, a pesar de la prostitución de todos los valores, etc., etc. Sin embargo, estas interpretaciones, y la percepción de una intención paródica en ciertos momentos del texto, se diluyen notablemente cuando la estrofa se lee ininterrumpidamente y en voz alta. El ritmo machacón, y el bombardeo de mensajes e imágenes incongruentes, disminuyen en forma dramática las posibilidades significativas del verso señalado -cuando éste se lee aisladamente-, y de todos los demás:

Se reparte jamón a domicilio
¿Puede verse la hora en una flor?
Véndese crucifijo de ocasión
La ancianidad también tiene su premio
Los funerales sólo dejan deudas:
Júpiter eyacula sobre Leda
Y la fucsia parece bailarina.

"Versos sueltos" -surrealismo "en estado de pureza", según Benedetti²⁶⁶ es la expresión literaria -la 'lógicacultural'- de este mundo contemporáneo que tanto parece, según Susan Sontag, a un collage surrealista, con "la brutal desarmonía de estilo y tamaño de los edificios, la salvaje yuxtaposición de anuncios de comercios, la estridente composición de los

²⁶⁶"Nicanor Parra descubre": 113.

periódicos modernos".²⁶⁷ Una vez más, sin embargo, la brutal yuxtaposición de fragmentos lingüísticos crea un texto polifónico más realista que surrealista. Jameson habla de la imposibilidad de la parodia en un mundo saturado de lenguajes, y afirma que el autor postmoderno está encarcelado sin remedio en lo ya dicho y ya hecho, y que sólo le queda imitar estilos muertos, hablar con las voces y los estilos del museo imaginario. Si hay pastiche en Parra, sin embargo, funciona de otra manera. El antipoeta no sólo escarba en el pasado, sino rescata toda la diversidad de los muchos lenguajes vivos en la sociedad contemporánea. Aquí no hay la vuelta nostálgica al pasado que sería característica de la cultura postmoderna de Jameson. Al contrario, hay una visión y experiencia extática, y tremendamente deslumbrante, del presente.

¿Lector activo?: Camino a los "artefactos"

Leonidas Morales sitúa a Parra en la tradición de Brecht: "se propone arrancar al espectador de su cómoda posición contemplativa. El método: atacar la ilusión estética".²⁶⁸ Esta propuesta, evidente en muchos textos antipoéticos, está ausente en los regidos por el flujo total. Estos, al contrario, manifiestan cierta lógica de los medios de comunicación masiva: inmovilizan al lector, lo clavan a su asiento, y lo obligan a dejarse arrastrar, mesmerizado y deslumbrado por el bombardeo de mensajes e imágenes. Marlene Gottlieb, como Morales, opina que la "yuxtaposición de distintos niveles de lenguaje convierte el antipoema en un verdadero mosaico lingüístico recargado de asociaciones ambiguas y elípticas

²⁶⁷Contra la interpretación: 297. Compárese lo dicho por Lipovetsky, en La era del vacío: "Disneylandia está aquí y ahora, en las revistas, en los muros de la ciudad y del metro, nos rodea un tenue surrealismo desprovisto de cualquier misterio, de cualquier profundidad, entregándonos a la embriaguez desencantada de la vacuidad y de la inocuidad" (148).

²⁶⁸La poesía de Nicanor Parra: 46.

que exige una participación activa por parte del lector".²⁶⁹ A mi juicio, en los textos comentados, la yuxtaposición tiende justamente a imposibilitar tal participación.

El flujo total de "Noticiario 1957" y "Versos sueltos", ambos escritos en los años 50, ha dejado resonancias en la fragmentación del sujeto y de la poesía, que vuelven a aparecer en varios textos posteriores. Sin embargo, parece probable que el efecto dinamizador que el antipoeta siempre quería provocar en el lector, desde "Advertencia al lector" ("yo entierro mis plumas en la cabeza de los señores lectores"), lo conduce a búsquedas poéticas que se nutren de otra corriente genérica de los medios de comunicación masiva: la publicidad.

En una entrevista de 1970, Parra habla con Leonidas Morales de la relación de sus "artefectos" con la publicidad. Transcribo **in extenso** la respuesta de Parra a una pregunta sobre la "eficacia propia de un artefacto":

La misma eficacia que tiene un aviso de un diario. A través de una configuración muy breve de palabras uno se pone en contacto con algo que está más allá. Por ejemplo, cuando se anuncia un departamento: a través de la configuración de palabras uno se puede imaginar ese departamento que necesita urgentemente. En el artefacto no es un departamento propiamente tal lo que se anuncia: es algo que el lector necesita, algo que anda buscando de una manera u otra. Una cosa parecida ocurre cuando se entra de noche a una ciudad moderna. Uno viene de la nada y los avisos luminosos como que lo llenan, como que de alguna manera lo hacen vibrar, lo hacen vivir, y uno va de un aviso a otro y cada aviso es una especie de pinchazo a la médula. Esta noción de pinchazo a la médula es interesante. Se trata de tocar puntos sensibles del lector con la punta de una aguja, de galvanizarlo de manera que el lector mueva un pie, mueva un dedo o gire la cabeza. Interesa mucho no perder de vista la relación de texto a objeto o a mundo que está más allá del texto mismo. El artefacto está apuntando a una realidad que existe con anterioridad al artefacto. Por ejemplo, cuando se lee el siguiente aviso: "Did you Mclean your teeth today?", estamos frente a un artefacto con toda la barba. Desde luego llama la atención, el que lo lee se concentra y en seguida se trata de que el sujeto no tan sólo piense en lo que se está diciendo, sino que

²⁶⁹La poesía de Nicanor Parra: 126. César Cuadra destaca la participación del lector de la antipoesía en el poema "Test", el cual anunciaría "la muerte del sujeto-lector-pasivo", y simultáneamente "la emergencia de un sujeto-lector-activo" (La poesía de Nicanor Parra: 84).

vaya y compre un determinado tubo de pasta de dientes. Exactamente lo mismo pasa en el artefacto: hay que vender una mercadería, una mercadería que es de otra naturaleza y que al lector le es de gran utilidad para la vida.²⁷⁰

Como se ve, la participación del lector que el antipoeta busca, no es una colaboración activa como tal, sino más bien una reacción casi mecánica al punzante estímulo del artefacto.

La presencia de elementos publicitarios en la antipoesía empieza con el Quebrantahuesos (1952), en textos como los siguientes: "ARRIENDO / 18.500 / salas de baño en / edificio central"; "FIRMA ACREDITADA NECESITA / 36 / burros / para trabajo oficina y traducciones"; "BUENA INVERSION / alfombra mágica / vendo / al contado / poco recorrido". El tema de mayor interés -o de mayores posibilidades cómicas- para los diversos 'redactores' del diario mural, es el tema sexual: "ARRIENDO / fantástica / secretaria / tipo rollo / con / tapa automática"; "VENDO POR LUTO / novio / roto / no funciona"; "EN 3 DIAS / pintamos y desabollamos / secretarias"; "SEÑORA DE RESPETO se ofrece para administrar / meta suprema"; "PARA ENTREGA INMEDIATA OFRECEMOS / secretaria competente / con piernas reforzadas"; "MAESTRO QUESERO / muchos años experiencia / ofrécese / para / atender señora en la noche".²⁷¹

El discurso publicitario, ya en esta época de 'juegos surrealistas', ha seducido al antipoeta, resurge en diversos momentos de su obra posterior. Esta incorporación poética de la 'baja cultura' de la publicidad, que ya ocurrió en la poesía moderna, es insólita en cuanto no rechaza el género masivo.

²⁷⁰ Conversaciones con Nicanor Parra: 100-101.

²⁷¹ Manuscritos 1: 5-21.

La publicidad en la poesía moderna

Parra se refiere al "pinchazo a la médula" que siente al ver los avisos que iluminan la noche en la gran ciudad. La imagen recuerda el poema "Nocturno de los avisos" (1949), de Pedro Salinas, que trata el mismo asunto, pero con indisimulado horror. Cuando llega la noche a la ciudad, "empiezan los eléctricos avisos / a sacudir las almas indecisas": el pinchazo a la médula es aquí una sacudida de la parte más espiritual del hombre (pre)moderno: su alma. El hablante va observando y comentando los distintos mensajes que aparecen: "¡Lucky Strike, Lucky Strike!'. ¡Qué refulgencia! / ¿Y todo va a ser eso?"; "'White Horse. Caballo blanco' ¿Whisky? No. / Sublimación. Pegaso. / Dócil sirviente antiguo de las musas, / ofreciendo su grupa de botella / al que encuentre el estribo que le suba"; "Nace centelleante, otra divisa, / un rumbo más, y confusión tercera: '¡Dientes blancos, cuidad los dientes blancos!'"'. En cada caso, los avisos citados son vistos como agentes de la alienación y la banalización de la vida moderna, y como una cruel parodia de la profundidad tradicional perdida:

Ya otro surge,
más trágica que todas: 'Coca Cola.
La pausa que refresca'. Pausa. ¿En dónde?
¿La de Paolo y Francesca en su lectura?
¿La del Crucificado entre dos mundos,
muerte y resurrección? O la otra, ésta,
la nada entre dos nada: el domingo.

El aviso que alumbra con la misma fuerza (**eléctrica**) que provocaba antes (espiritualmente) la lectura de Dante o la Biblia, ofrece, en cambio de esas experiencias 'profundas', nada más que un momento de ocio consumista, en un domingo desprovisto de su papel tradicionalmente sagrado, desvalorizado (una "nada entre dos nada") entre una y otra semana de trabajo

alienante. El aviso es el contrario de lo poético, más aun, es el signo de una vida en que ya no cabe la poesía. Por eso, el aire "se vuelve laberinto" para el hablante, aturdido por tantos avisos, que se sienta en la acera en espera de una salvación imposible, "a esperar que se apaguen estas luces / y me dejen en paz, con las antiguas. / Las que hay detrás, publicidad de Dios, / Orión, Cefeo, Arturo, Casiopea".²⁷²

El lenguaje publicitario en el poema de Salinas, cuando no se incorpora de un modo irónico, existe en la forma de citas, enmarcado entre comillas que resaltan su carácter no-poético, que critican e intentan desactivar su poder alienante mediante la fuerza del lenguaje poético que lo rodea.

En otros poetas modernos, de un talante más social, la publicidad es retratada fundamentalmente como un signo del capitalismo estadounidense en su forma más imperialista y alienante. Así es el caso del texto "U.S.A. Company", de la sección "Yanquilandia" de Pablo de Rokha, en su libro Los gemidos (1922):

Capital: 1.000.000.000.000.000.000.000.000.000 de dólares.

¿Quiere Ud., quiere Ud. transatlánticos, momias, fetos, hombres, momias, fetos, hombres, dínamos, ferrocarriles, tractores, camiones, motores, rameras, gusanos, automóviles, yodosalina, catedráticos, vacas Holstein o Durham, sabiduría en inyecciones hipodérmicas, honradez a la cocotte, arte puro, arte embotellado por nosotros en las botellas mahometanas del tipo Alah, presidentes especiales, especiales, especiales para Suramérica, o cualquiera otra máquina, animal, manufactura, cosa por el estilo?...

Escriba a: U.S.A. Company, U.S.A., pidiendo catálogos, pidiendo catálogos, pidiendo catálogos.²⁷³

Como se ve, la escritura derrokhiana, con su infatigable anáfora y la libre introducción de

²⁷²Poemas escogidos, Madrid, Espasa-Calpe, 1978, 135-138.

²⁷³Mis grandes poemas: antología, Santiago, Nascimento, 1969: 27.

elementos inverosímiles -pero provistos de una evidente carga alienante- en la enumeración de productos por vender (momias, fetos, hombres y gusanos junto a las nuevas máquinas), constituye una parodia feroz del discurso publicitario deshumanizador del imperio norteamericano.

En la misma línea, "La ciudad herida", un poema de Las uvas y el viento (1954) de Neruda, ofrece una visión tremendamente negra de un Berlín Occidental norteamericanizado (contrapuesto a un Berlín del Este iluminador, llena de "jóvenes libres / que levantaban la ciudad de nuevo"). Berlín del Oeste es aquí una ciudad arrasada por lo que Neruda ve como la decadencia y la sordidez del alcoholismo, de la homosexualidad, la prostitución, el antisemitismo, la Coca-Cola, y la omnipresencia de la publicidad ("para vender tu pobre / mercancía / han llenado los muros / de afiches con piernas obscenas, / de vampiras semidesnudas"):

Es la ciudad maldita, hija de la tortuga Truman
y del desenterrado cocodrilo hitleriano,
y le afilan los dientes,
y le dan bayonetas
mientras el boogy-boogy
desencadena el hilo delirante
del mercado sexual para soldados.
"Jovencita alemana
de diecinueve abriles
busca viejo señor o comerciante
establecido, para venderle pronto
su juventud" dice el periódico.²⁷⁴

Como en el poema de Salinas, el texto publicitario está (ex)puesto aquí entre comillas -como si fueran pinzas- como un signo de la decadencia y la alienación atroz del capitalismo. La

²⁷⁴Obras completas I: 840-841.

referencia a los diecinueve "abrilés", con sus connotaciones de inocencia primaveral, acentúa lo grotesco de una situación en que la joven busca vender su juventud a un "viejo señor o comerciante establecido". Es la sátira política de Neruda en su papel de poeta-soldado, como dijera Parra, que "no da un paso sin su ametralladora portátil".²⁷⁵

La publicidad en la antipoesía

La diferencia entre el acercamiento de la antipoesía y la de Neruda se ve claramente en "Consultorio sentimental", de la sección "Otros poemas" de Obra gruesa:

Caballero de buena voluntad
Apto para trabajos personales
Ofrécese para cuidar señorita de noche
Gratis
sin compromisos de ninguna especie
A condición de que sea realmente de noche.

Seriedad absoluta.
Disposición a contraer matrimonio
Siempre que la señorita sepa mover las caderas.

Aquí el lenguaje de la publicidad no se cita, no se ve encomillado dentro, y en contraposición a un contexto 'poético', sino existe casi de un modo autosuficiente. El efecto de humor provocado por la particular demanda de este caballero, y por la condición del último verso, no son parodias del lenguaje publicitario, sino toques humorísticos que se efectúan mediante ello.

Lo mismo ocurre en uno de los artefactos, de la más pura estirpe de el Quebrantahuesos: "SEÑORITA DE BUENA PRESENCIA / se necesita con urgencia". El

²⁷⁵Discursos: 14.

dibujo que acompaña el texto representa una página de un periódico, y el artefacto, ampliado por una lupa, se codea con una serie de otros avisos: "Necesito garzona competente"; "Cocinera media jornada necesito"; "Necesito señorita atender mesas"; "Panadería necesita señoritas". Aquí también, la desviación antipoética de la norma genérica aprovecha la concisión y el impacto directo del lenguaje publicitario, a la vez que ironiza las actitudes deshumanizadoras que representa.

En 1970, Parra señaló que ya en el poema "Versos sueltos", versos como "se reparte jamón a domicilio" y "véndese crucifijo de ocasión", eran como avisos:

Ahí están ya los artefactos, pero todavía no se ha producido la explosión del poema. Bueno, los artefactos son más bien como los fragmentos de una granada. La granada no se lanza entera contra la muchedumbre. Primero tiene que explotar: los fragmentos salen disparados a altas velocidades, o sea, están dotados de una gran cantidad de energía y pueden atravesar entonces la capa exterior del lector.²⁷⁶

La búsqueda del **shock**, o del "pinchazo a la médula", depende, entonces, del aislamiento del texto. Argumenté arriba que "Versos sueltos" consiste en un bombardeo de endecasílabos aislados entre sí, pero atrapados irremediablemente en el conjunto a fuerza del ritmo textual. Este contexto mayor, regido por el flujo total, o sea, por la 'lógica' de los medios de comunicación masiva, impedía el pinchazo a la médula, y no pudo atravesar la capa exterior del lector, sino sólo alucinarlo. No pudo ser, por tanto, "útil", como pretendería el antipoeta, después, con sus artefactos.

Hay un artefacto que dice: "LA POESIA CHILENA SE ENDECASILABO / ¿Quién la desendecasilabará? / ¡El gran desendecasilabador!". Fue la propia antipoesía que se

²⁷⁶Morales, Conversaciones con Nicanor Parra: 101.

endecasilabó en Versos de salón, después del verso libre de los primeros antipoemas, y los artefactos son los encargados de desendecasilabarla. En 1971, Parra explicó la a-musicalidad de los artefactos como una reacción a diez años de endecasílabos "cantarines", y expresó su oposición a la "camisa de fuerza" de la estandarización del ritmo y la métrica.²⁷⁷ En este sentido, se puede ver que la libertad buscada por el antipoeta, en relación con los grandes relatos cristianos y marxistas, lo condujo, en Versos de salón y La camisa de fuerza, a una expresión enmarcada por los endecasílabos, eso es -de acuerdo con la lógica del flujo total-, amarrado por los ritmos de la sociedad capitalista de los medios de comunicación masiva. Es de esa sociedad que el antipoeta -y sus diversos hablantes- ahora procura liberarse, mediante las mismas armas -los mismos lenguajes- que en ella se encuentran.

En cuanto a la activa participación del lector, una vez más, habría que recordar que el afán agresivo que caracteriza la antipoesía desde el comienzo, se perpetúa con el deseo de atravesar la capa exterior del lector con el artefacto (un texto tan corto como cortante), como si éste fuera el fragmento de una granada. Semejante deseo de influir en la vida del lector, corresponde a la intención de "despertar el público moderno de su cómoda anestesia emocional", que Susan Sontag percibió en el contexto norteamericano de los **happenings**, que es bastante cercano al de los artefactos.²⁷⁸ Desde luego, el público chileno no padecía, en esos años de inflación ideológica, de ninguna anestesia emocional, sino más bien, según los artefactos, de la anestesia y miopía intelectual que el entusiasmo político e ideológico conllevaba: "CUBA SI / YANKEES TAMBIEN"; "HASTA CUANDO SIGUEN FREGANDO LA CACHIMBA / Yo no soy derechista ni izquierdista / Yo simplemente

²⁷⁷"The only thing that remains after ten years of endecasyllable is simply sing-song"; "what I am against is standardization, the straight-jacket that means a standardization of rhythm and length of lines" (En Lerzundi, "In Defense of Antipoetry", Review 4-5: 68).

²⁷⁸Contra la interpretación: 300.

rompo con todo"; "La izquierda y la derecha unidas / jamás serán vencidas"; "FIN DE CUECA / No creo en redentores / ni en salvadores"; "Casa Blanca / Casa de las Américas / Casa de Orates"; "USA / Donde la libertad / es una estatua"; "REVOLUCION / REVOLUCION / Cuántas contrarrevoluciones / se cometen en tu nombre", etc. Muchos se reivindicaban la independencia del poeta dentro del clima polarizado: "Donde cantan / y bailan los poetas / no te metas Allende / no te metas"; "COMPAÑEROS / se ruega no confundir / gue-gue con güe-güe / SE SUPLICA NO CONFUNDIR / el arte en la revolución / con la revolución en el arte", etc. Muchos de estos textos pueden leerse hoy como anuncios de lo que tenía, acaso inevitablemente, a ocurrir (**metarrelato igual terror**, diría Lyotard) en Chile, y también de la incredulidad que se ha afincado, en términos ideológicos, en la(s) sociedad(es) postmoderna(s).

Antes postulé que la antipoesía constituía el último momento vanguardista en la poesía de lengua castellana, al derrumbar las últimas prohibiciones lingüísticas y jerarquías del 'buen gusto' literario. El momento más álgido de este vanguardismo en Parra es el de los artefactos, en su búsqueda realmente desesperada de producir un efecto dinamizador, y de salir de los límites de la recepción más o menos institucionalizada de las obras literarias.²⁷⁹ Era también, seguramente, un callejón sin salida, una apuesta que dependía de un efecto de **shock** que disminuía, inevitablemente, de un texto al otro. En este sentido, habría que recordar que la publicación de los Artefactos como una caja de tarjetas postales, parecía pedir una participación activa de parte del lector, quien puede mandarlas a los amigos, pegarlas en la pared, etc., etc. Es irónico constatar, por tanto, que esta última agresión contra las normas

²⁷⁹ Así dijo Skármeta, en 1968: "Sus últimas composiciones, los epigramáticos artefactos, alados puñetazos, más desbordantes en su parquedad que un romance, es la más incisiva vanguardia de Latinoamérica, hasta donde la Desintegración Cultural permite saberlo. Algunos bardos menores de treinta años parecen con su audacia expresiva románticos decimonónicos comparados con los artefactos" ("El apogeo del antipoeta": 37).

literarias fue asimilado con maestría por la sociedad: en librerías de Santiago de Chile, cajas de Artefactos en buena condición se venden hoy por varios centenarios de dólares.

El deseo de provocar una reacción en el lector de los artefactos, tuvo en su momento, de todos modos, sus grandes éxitos, y algunas grandes consecuencias desagradables. Salió una crítica en la revista Puro Chile, que pretendía ver, según el título, el "verdadero pensamiento político" de Parra en la multiplicidad de voces distintas de las tarjetas:

Antes que una creación literaria, los Artefactos parecen una sórdida exhibición de groserías. Sin duda, tendrán una brillante acogida en los medios "snob" del Barrio Alto. Pero desde el plano del hombre común, del lector sencillo que tenía a Parra como un buen poeta, se ven los artefactos como una triste exposición de los más bajos sentimientos. Desde el plano político, los artefactos son una colección de afiches postales expresamente editados para atacar a las fuerzas de Izquierda. (...) Los fascistas no podían tener mayor propagandista que Parra en estos momentos.²⁸⁰

Del otro lado del espectro político, viene la reacción del almirante Jorge Swett, designado rector de la Universidad Católica de Chile después del golpe militar de 1973. Un día, cuando le preguntaron al nuevo rector las razones del golpe, "él sacaba de un cajón los Artefactos, los ponía sobre una mesa y decía: 'Para que nunca más vuelva a ocurrir esto'. Después mandó quemarlos".²⁸¹

²⁸⁰ AA.AA., "Los artefactos de Nicanor Parra: una exposición de su verdadero pensamiento político", Puro Chile, 11 de Febrero de 1973: 7.

²⁸¹ En Piña, "Nicanor Parra: la antipoesía no es un juego de salón": 50. Esta anécdota, contada aquí por Parra, me ha sido confirmada por alguien que trabajaba en las Ediciones de la Universidad Católica, donde se publicaban los Artefactos.

(VI) EPILOGO

En el poema "Test", de La camisa de fuerza, una de las posibles respuestas que se ofrecen a la pregunta "¿Qué es un antipoeta?", llama a éste "un bailarín al borde del abismo". La imagen del abismo encierra en sí el miedo de la caída, arraigado profundamente en la visión cristiana del mundo, y luego -cuando ésta se trasladaba de forma y fórmula-, en los diversos grandes relatos modernos. El temor al abismo es el miedo de quedarse en un mundo sin Dios y sin grandes apoyos metafísicos; es el sentirse huérfano en la tierra baldía de la modernidad. Los hombres modernos se caían de las alturas de la fe religiosa, para subirse en seguida a unos imponentes castillos contruidos tan hermosamente en el aire, como catastróficamente en muchas de sus encarnaciones terrenales. En la poesía moderna, se registra el abismo que separaba las aspiraciones modernas de la realidad degradada; muchas veces el poeta (torre de dios) quería rellenar el vacío, levantando, de forma compensatoria, un Olimpo lírico, fundado en el poder trascendental de su voz y en la perfección creadora de su obra.

Pero es sólo desde el Olimpo de los grandes relatos, religiosos, políticos y literarios, que se percibe el abismo. Cuando éstos se derrumban, tanto en teoría como en la práctica, cuando se esfuma la nostalgia por lo 'perdido', y cuando los poetas descienden definitivamente de las alturas de sus pretensiones divinas, entonces el abismo desaparece. La pérdida de altura sería, desde la nueva perspectiva (de abajo), más un triunfo que una pérdida. Es en este sentido que he procurado leer la antipoesía parriana. He analizado, con profusión de detalles, su desmitificación del dios cristiano y de los pequeños dioses de la guerrilla literaria chilena, encaramados en su Olimpo verbal, y también su desacralización de los grandes relatos del marxismo y del capitalismo. La risa antipoética sostiene y da valor a un mundo y una poesía desacralizados (sin nostalgias) y post-modernos (sin grandes relatos).

Por otro lado, la sociedad de los **mass media** acentúa la sensación de vivir y escribir en un mundo que carece de grandes construcciones ideológicas y poéticas, con la dispersión delirante e incesante de los significados e imágenes que 'poseen' al ciudadano contemporáneo.

En Versos de salón, el poema "El pequeño burgués" retrata, con una ironía envenenada (porque vuelve, también, contra el propio hablante), los patéticos esfuerzos del personaje-pelele por sobrevivir en el ambiente de los salones. Entre otras cosas, este sujeto que desea "andar / el camino del arte por el arte" y "brillar en los salones", debe "bailar un vals al borde del abismo": ¿es, entonces, el propio antipoeta, atrapado irremediabilmente en la "poesía de círculo vicioso / para media docena de elegidos", tan criticada en su "Manifiesto"? En "El pequeño burgués", se le ofrecen al personaje unas cuantas recomendaciones "para salir del círculo vicioso", que no representan, en verdad, ninguna salida evidente. Hay, sin embargo, un verso -una recomendación- particularmente significativo: "bailar un vals en un montón de escombros". El baile antipoético -porque la risa y la energía parrianas tienen bastante en común con la alegría del baile- ya no se hace **al borde** del abismo moderno, temeroso de caer al vacío, sino en la planicie abigarrada de los escombros, de unas formas de vivir, pensar y escribir ya reventadas. Como dice Parra: "Esta antipoesía está hecha a base de escombros, de escombros filosóficos, de escombros religiosos. El antipoeta es un **bricoleur**, un sujeto que opera con los desechos de una cultura que se viene abajo".²⁸² Es un bricolage que se hace sin añoranzas por ninguna Itálica famosa, y sin espejismos utópicos volcados hacia el futuro, pero con una disposición de abrirse al presente, y de asimilar y luchar con la nueva sensibilidad de ese presente. La 'bajada de Olimpo' del antipoeta, y el bricolage de su práctica textual, son tal vez la respuesta más significativa de la poesía hispanoamericana, a la(s) problemática(s) de la postmodernidad.

²⁸²En Sergio Marras, "Materiales de demolición": 388.

CAPITULO 3. LA POESIA DE JORGE TEILLIER: LA TRAGEDIA DE LOS LARES

Quisiera dedicar estas páginas a la memoria de Jorge Teillier y de Jesús Benítez Villalba, almas gemelas en tantos sentidos, y muertos ambos en esta primavera de 1996.

Introducción

En contraste con la bibliografía abultada que existe acerca de la poesía de Nicanor Parra, sobre Jorge Teillier (1935-1996) ha habido sólo una mínima atención crítica. Siempre apartado de los círculos literarios hegemónicos, y de los "santos, profetas o poderosos" que mandan en el campo literario, Teillier ha sido un poeta leído con auténtico fervor en Chile (más por los lectores que los críticos literarios), a pesar de su marginalidad, en parte buscada, y a pesar de la leyenda de "poeta maldito", que él siempre rechazaba, declarándose en cambio un poeta "bendito". Fuera de Chile, se ha leído y comentado a Teillier sólo en contadísimas ocasiones: en Uruguay, en Argentina, en Perú y en México. Aquí, es prácticamente un desconocido: ningún libro suyo se ha publicado en España, y no hay ningún artículo crítico sobre su obra.¹

La verdad es que la poesía "lárica" de Teillier -según la denominación propuesta por el propio poeta, en un ensayo de 1965- parecería, a primera vista, estar en los antípodas de

¹Teillier publicó nueve libros en su vida: Para ángeles y gorriones (PAG, 1956), El cielo cae con las hojas (CCH, 1958), El árbol de la memoria (AM, 1961), Poemas del país de nunca jamás (PNJ, 1963), Crónica del forastero (CF, 1968), Muertes y maravillas (MM, 1971), Para un pueblo fantasma (PPF, 1978), Cartas para reinas de otras primaveras (CR, 1985) y El molino y la higuera (MH, 1993). En este estudio, me referiré también a dos selecciones de poemas publicadas en revistas, Los trenes de la noche y otros poemas (TN, 1963) y Poemas secretos (PS, 1965), a la segunda edición de la antología Los dominios perdidos (DM, 1993), que contiene algunos poemas inéditos, y por último, al libro inédito La reconstrucción del molino (RM), que consiste en dos poemas bastante largos, "Reconstrucción" e "Islas de luz flotan sobre el pasto", y que el poeta me envió pocos meses antes de su muerte.

lo postmoderno. En la primera parte de este estudio, propuse una base teórica que sirviera para indagar la pertinencia del concepto de la postmodernidad en el campo literario chileno, y dentro de este contexto analicé el caso concreto de la antipoesía. Ahora bien, la lectura más somera de la poesía de Teillier bastaría para ver la oposición frontal que ésta ofrece a muchos de los factores políticos, sociales e ideológicos, que Parra acoge con los brazos irónicamente abiertos. Esto no quiere decir, sin embargo, que la poesía lárca se escape de los diversos condicionamientos experimentados, como trasfondo y alimento vital, por la antipoesía: de hecho, semejante escape es, sencillamente, imposible (aunque los 'modernos' prefiriesen no saberlo). Un análisis de la obra teillieriana, dentro del marco de las tres vertientes postmodernas que he delineado - (i) la (última) ruptura con los poetas modernos canonizados; (ii) el rechazo de los grandes relatos ideológicos y estéticos de la modernidad; (iii) la encarnación de la "lógica cultural" de las sociedades de los medios de comunicación masiva-, permitirá ver el cómo y el porqué de la resistencia o la asimilación (parcial, a regañadientes), en Teillier, de ciertas ideas o fenómenos de la sociedad postmoderna. Mi lectura procurará destacar, por un lado, la **tragedia** (desde una perspectiva moderna) del fracaso de los esfuerzos de la poesía teillieriana por salvar lo insalvable y por recuperar lo irrecuperable, y por otro, la irrupción inexorable en esta poesía de los signos ideológicos, tecnológicos y literarios de la postmodernidad, a pesar de tanta resistencia teórica, poética y vital, de parte del propio Teillier.

Quisiera repetir, aquí, algo que ya sugerí en la introducción: aborrezco las etiquetas facilonas que ciertos críticos cuelgan, con un desparpajo poco riguroso y con motivos frecuentemente oscuros (es decir, vender el 'producto'), a los escritores. Llamar -sin matizar- "postmoderno", incluso a Parra, me parece tan reductor como empobrecedor, tanto para su poesía como para el mismo concepto de la postmodernidad. Lo que me interesa, en cambio,

es ver **cómo** una obra determinada manifiesta poéticamente el contacto con los diversos fenómenos epocales (postmodernos) que tanto (pre)ocupan a los teóricos de hoy. El caso de Parra ha sido particularmente provocador, a mi modo de ver, dado su precoz reconocimiento y asimilación de estos fenómenos. Teillier, por su parte, los niega (o pretende negarlos), de una manera muy 'moderna', pero su poesía, como se verá, a pesar de tantas 'buenas intenciones', es incapaz de resistir a los embates postmodernizadores.

Teillier y los poetas de la 'guerrilla'

La antipoesía desafió la hegemonía de los poetas de la guerrilla literaria, desmitificando la figura del poeta y su poesía, y liquidando así la posibilidad de volver a entablar un conflicto tan exaltado. Teillier, como todos los poetas chilenos, tuvo que situarse con respecto a los diversos poderes en el campo literario chileno para poder abrir su propio espacio en ese campo, y lo hizo, heredando la veta desacralizadora de Parra frente a sus mayores: "Nueva particularidad de esta nueva poesía es la de que los poetas ya no se sitúan como centro del universo, con el yo desorbitado y romántico al estilo de Huidobro ("hablo con una voz venida del principio de los siglos"), Neruda o Pablo de Rokha, sino que son observadores, cronistas, transeúntes, simples hermanos de los seres y de las cosas".² Que sea ésta una "nueva" particularidad de una "nueva" poesía es, de todos modos, olvidar la ruptura antipoética, pero habría que señalar que Teillier no está ofreciendo un manifiesto personal, sino su diagnóstico de ciertas tendencias poéticas del momento: como reza el sub-título del artículo, la suya es una "nueva visión de la realidad de la poesía chilena", que incorpora no sólo a coetáneos suyos, sino también a poetas mayores, 'arrepentidos' con la angustia e inautenticidad de su obra anterior, como Parra, Rojas, Braulio Arenas, etc.

Habría que señalar, por otra parte, que Teillier no pretende romper con la tradición poética chilena sino en algunos puntos muy concretos. De hecho, más allá de su rechazo del yo desorbitado de los tres poetas de la vanguardia, muestra una admiración discipular por ellos en muchos otros aspectos.

No obstante, Teillier se inserta dentro de la tradición poética chilena, y reconoce la

²"Los poetas de los lares", Boletín de la Universidad de Chile 56 (1965): 51.

presencia de elementos de los poetas mayores en su propia obra. Así, por ejemplo, en 1963 defiende la "actualidad" de Vicente Huidobro, cuando éste se encontraba casi olvidado. Teillier observa, en este ensayo, que en el medio literario chileno, "como en ciertas perdidas islas de la Polinesia, se sigue practicando de que los hijos devoren a sus padres", y que los críticos, evidentemente participantes en este parricidio, han "distorsionado" a Huidobro, descalificándolo como "un prototipo del poeta frío, cerebral, deshumanizado", como un poeta europeizante y afrancesado, y en fin, como "antipatriota".³

Teillier, en cambio, celebra a Huidobro como un pionero del verso libre, y como el creador de "un mundo tan fascinante como el que nos mostraba Julio Vernes en otro plano y dotada del mismo aire de maravilla y sobrerrealidad" (64). Destaca, además, la naturaleza "plena de calor y efusión humana" de su poesía, citando como ejemplo "Horizonte", de Poemas árticos (68); ve en Canto II de Altazor uno de "los poemas de amor más intensos, puros y hermosos de nuestra poesía, y de la poesía hispanoamericana"; y señala la "posición cívica invariablemente revolucionaria del poeta, comprometido con su tiempo y circunstancia" (69). Por último, hace hincapié en la presencia del humor en Huidobro, y en su crítica anti-totalitaria (70).

Según Teillier, la poesía de Huidobro resulta particularmente chilena en su uso de la imagen, en contraste con las preocupaciones más lingüísticas de la poesía española. El pasaje es curioso, y muy discutible, pero de una muestra de la confianza teillieriana en la tradición poética de su propio país:

De la raíz americana de Huidobro debe nacer (...) su característica repulsión hacia la poesía española, a la cual veía "enferma de retórica" y en la que no reconocía ningún poeta desde Góngora. En la poesía española la palabra es

³"Actualidad de Vicente Huidobro", Boletín de la Universidad de Chile 41 (1963): 65.

primordial. En la de Huidobro, la imagen oculta la palabra, y la palabra no tiene ningún brillo por sí misma. La comprensión de la imagen tiene por condición el sacrificio de la palabra; este concepto de Wang-Bi, poeta chino del siglo III, puede muy bien aplicarse no sólo a Huidobro sino a la mayor parte de la poesía chilena. Por esto, la poesía de Huidobro casi no tiene antecedente en la lengua castellana, y la poesía chilena en general está desvinculada de la del país que nos entregó su idioma, creándose en una tradición particular. (67)

La crítica ha señalado un aparente "descuido formal de la palabra" en la poesía de Teillier, que llegaría a sonar como una "traducción argentina de Trakl"; o bien, también en palabras de Ignacio Valente: "en cuanto al lenguaje, no es la tradición castellana su alma mater verbal, y esto se nota en cierta imprecisión, imperfección, desmaño de su decir", mientras que "es la imagen el elemento poético que Teillier trabajó por excelencia".⁴ De este modo Teillier, como artífice de la imagen, se sitúa en la corriente de la tradición huidobriana.

Con Pablo de Rokha, la poesía lárca se siente más distanciada. La aportación derrokhiana a la poesía chilena, según Teillier, fue "la amalgamación de un desenfadado ímpetu verbal con el acarreo de todos los materiales reputados hasta entonces como antipoéticos".⁵ Ahora bien, el propio Teillier ha dicho, en otra parte, que "todos los materiales son buenos, la cuestión es saber usarlos",⁶ y no cabe duda de que fue el uso que hizo de Rokha de su verborrea tumultuosa, que lo separaba irremediablemente de la poesía lárca. En una entrevista de 1992, Teillier subraya estas distancias, pero afirma: "Lo

⁴Valente, "Jorge Teillier: Crónica del Forastero", El Mercurio, 2/6/68; "Poesía de Jorge Teillier", El Mercurio, 19/12/71, 3; "Jorge Teillier: Para un pueblo fantasma", El Mercurio, 23/7/78, 3. También Eduardo Llanos, un crítico más cercano a Teillier, reconoce el poco rigor verbal en la poesía de éste ("Prólogo", en Teillier, DP 14).

⁵"Pablo de Rokha, Premio Nacional de Literatura 1965", Boletín de la Universidad de Chile 63 (1965): 79.

⁶Pedro Pablo Guerrero, "Jorge Teillier: 'Creo que la belleza es verdad'", El Mercurio (Revista de Libros), 8 de Mayo de 1994: 8.

admiraba. Ahora no tanto. Me gusta su vocabulario. Es un vocabulario que se ha perdido en Chile. En Mis mejores poemas, ese libro grande de tapas duras, hay un glosario final que es muy bueno".⁷ Para Teillier, el poeta es un "guardián de los mitos" que se están perdiendo en el mundo contemporáneo; también lo es, evidentemente, de las palabras de un pueblo que son íntimamente ligadas a esas concepciones míticas del mundo.⁸

Cuando Teillier viajó a Santiago en 1953, Neruda había vuelto del exilio y dominaba el campo poético chileno con su presencia inconmensurable:

Por esos años el héroe poético de mi generación era Pablo Neruda, que perseguido por el Traidor se dejaba crecer barba y atravesaba a caballo la Cordillera y desde México lamentaba que los jóvenes leyeran Residencia en la tierra y llamaba a cantar con palabras sencillas al hombre sencillo y en nombre del realismo socialista convocaba a los poetas a construir el socialismo.

Comenta Teillier que él, como hijo de comunista, "sentimentalmente, sabía que la poesía debía ser un instrumento de lucha y liberación", pero era incapaz de seguir el ejemplo de Neruda, lo cual le creaba "un sentimiento de culpa que aún ahora suele perseguirme". Las referencias a Neruda delatan, sin embargo, un tono levemente irónico y crítico hacia las posturas del realismo socialista. Al fin y al cabo, "ninguna poesía ha calmado el hambre o remediado una injusticia social, pero su belleza puede ayudar a sobrevivir contra todas las

⁷Carlos Olivárez, Conversaciones con Jorge Teillier, Santiago, Los Andes, 1993: 27.

⁸La verdad es, sin embargo, que casi ninguno de los términos recogidos por de Rokha aparecen en la poesía de Teillier. He encontrado sólo tres: mapuche, pipeño y queltehue. Que el primero sirva como ejemplo: "MAPUCHE: "gente (ché), hombre de los 'mapus' -casas-tierras-chozas- de los araucanos, que no eran guerreros, fundamentalmente agricultores y pescadores, agricultores y cazadores, pacíficos y homéricos, cuando llegaron los Conquistadores, con la Cruz en la empuñadura de la espada" (de Rokha, Mis mejores poemas, 336).

misérias".⁹

Aparte de sus reticencias hacia la poesía política de Neruda, Teillier encontraba en este poeta mayor una figura imprescindible en la poesía chilena. Como dijo en 1994: "Soy heredero de la gran poesía chilena. Yo aprendí a leer escuchando a Neruda".¹⁰ Pero el Neruda que realmente interesaba a Teillier fue el de los Veinte poemas, el "más hermoso" de los libros chilenos,¹¹ donde "introdujo el lenguaje de la tribu de amor", aunque después se aburguesara,¹² y escribiera "treinta libros de más".¹³

Otra relación fundamental con la poesía nerudiana se debe a que ambos poetas provienen de la misma parte del sur de Chile, la llamada "Frontera". La verdad es que como tema poético, la Frontera entra en Neruda sobre todo a partir de Canto general, cuya última sección, "Yo soy", ofrece un retrato de la infancia del poeta, en un mundo de árboles, de "barrancas / decoradas con flores de salvaje hermosura", de "hondas derrotas" cavadas por la lluvia, del "viento de guerra" que sacudía la casa de madera, y de "la barba dorada de mi

⁹"Sobre el mundo donde verdaderamente habito", en Muertes y Maravillas, Santiago, Universitaria, 1971: 12-13.

¹⁰En Eliana Pattillo, "Conversaciones en el Parrón", El Mercurio, 24/4/94.

¹¹En Esteban Navarro, "Jorge Teillier: pasajero del Hotel Nube", Simpson Siete V (1994): 157.

¹²Según Teillier, Neruda "quería cambiar el mundo, pero no se cambiaba a sí mismo... Su utopía era vivir en la Isla Negra, ser feliz, tener una buena mujer, los valores del mundo del pequeño burgués, y está bien, entienden, pero no para un poeta" (En Santiago Elordi et al., "Algún día seremos leyenda", El Mercurio, 9 de Junio de 1996: E11).

¹³En Olivárez, Conversaciones con Jorge Teillier: 91, 110. En su ensayo sobre Huidobro, Teillier cita dos veces a Neruda: en la primera ocasión, éste se refiere al "impulso vegetal" de su poesía; en la segunda, critica las teorizaciones huidobrianas. Teillier responde a Neruda en tono inequívoco: "del hecho de que los poetas sean vegetales derive el de que una vez terminado su crecimiento, detenido el ímpetu casi físico de la juventud, su poesía se transforme en una monótona repetición de sí mismos, y que no tengan mayor afán de explicitar sus teorías poéticas, ya que no tienen lucidez sobre la misma gestación de su creación" ("Actualidad de Vicente Huidobro": 67).

padre saliendo / hacia la majestad de los ferrocarriles".¹⁴ La naturaleza salvaje y el tiempo feroz de la Frontera conformaban un espacio casi deshabitado con el que el joven Neruda, según él mismo contaría, entraba en una comunión muy profunda. El retrato de la infancia en sus memorias es todavía más claro al respecto: "Comenzaré por decir, sobre los días y años de mi infancia, que mi único personaje inolvidable fue la lluvia. La gran lluvia austral que cae como una catarata del Polo, desde los cielos del Cabo de Hornos hasta la frontera".¹⁵ El "único personaje" era la lluvia: nada más lejano del espacio de la Frontera en la poesía de Teillier, basada en una visión muy particular de la comunidad, del pueblo, y de los lares, y que corresponde, además, a una época histórica bastante posterior a la de la infancia nerudiana, en que el trabajo de su padre estaba teñido de heroísmo, movido por el esfuerzo humano de dominar, o por lo menos controlar, la ferocidad de la naturaleza.

Por tanto, los críticos suelen coincidir al señalar un espacio común de los dos poetas, pero en fases distintas, y además, sujeto a conceptos bien distintos con respecto a la literatura. Para Jorge Edwards, por ejemplo: "En la poesía de Teillier existe un Sur mítico, la misma Frontera lluviosa y boscosa de Pablo Neruda, pero en este caso desrealizada, convertida en pretexto de una creación verbal donde árboles, montes, plazas de provincia se tiñen de innumerables referencias a la literatura contemporánea, como si el espacio literario y el de la naturaleza se entrelazaran".¹⁶

¹⁴Obras completas I: 693.

¹⁵Confieso que he vivido: 15.

¹⁶"La tradición poética", Hoy 66, 30 de Agosto de 1978: 48. Compárese lo dicho por Enrique Lafourcade: "En sus primeros trabajos, Neruda vigila, paternal. Están tan cerca, son ambos del sur; es el Neruda neo-romántico, acaso el mejor de todos los miles de Neruda. ¿Cómo resistir su influjo? Luego, la poesía de Teillier se hace más secreta, cada vez menos enfática. Se nutre de prosistas y poetas de todo el mundo, de historias e historiadores. Lee canciones de ciegos, revistas deportivas, literaturas orientales" ("Jorge Teillier, o el velero en la botella", Animales literarios de Chile, Santiago, Ediciones La Fourcade, s/f: 151-152).

Aparte de los tres poetas consagrados de la 'guerrilla literaria', Teillier señala en diversas ocasiones su admiración por Rosamel del Valle.¹⁷ De la llamada "Generación del 38", Teillier se refiere, en su largo poema "Treinta años después", a los cuatro poetas involucrados en La Mandrágora en los primeros años: Enrique Gómez Correa, Teófilo Cid, Braulio Arenas y Gonzalo Rojas. Los últimos tres son referidos, además, en el artículo "Los poetas de los lares", como poetas que tendían a 'volver' a los lares en sus últimos libros.¹⁸ De todos modos, la conexión con Rojas terminó siendo bastante polémica: "por Rojas sentí mucha más admiración al principio, después lo encontré muy oratorio, con mucha voz".¹⁹

Teillier y la antipoesía

Al comienzo de esta sección, transcribí una cita de Teillier en la que rechaza el "yo desorbitado" de los tres poetas de la guerrilla literaria, que se sentían, cada uno a sí mismo,

¹⁷Véase el homenaje a Valle, "El retorno de Orfeo" (MM 89); también los poemas "Domingo en el pueblo" (CR 17); "A César Young en Panamá" (MH 42). Por último, en una entrevista con Elga Pérez-Laborde, Teillier dice: "creo que habrá un movimiento en Chile que hará que los jóvenes descubran a Rosamel del Valle como un verdadero maestro" ("Jorge Teillier: aproximación a un poeta", Paula 223, 1976: 120).

¹⁸"Los poetas nuevos han regresado a la tierra, sacan su fuerza de ella. Y este movimiento lárco ha tocado curiosamente a las generaciones pasadas, como Teófilo Cid y Braulio Arenas que fueron iniciadores del movimiento surrealista en Chile, creadores de paisajes mentales, que sin embargo tomaron a la larga conciencia de la tierra y la reflejan en sus últimas obras (...). Asimismo, podríamos alargar la lista con (...) Gonzalo Rojas en muchos poemas de Contra la muerte" ("Los poetas de los lares": 49).

¹⁹A.M.R., "Escribir poesía es evitar lo que uno ha pensado", 8/8/93: 35. En otro lugar, Teillier se refiere a Rojas como un "gran poeta", pero al mismo tiempo comenta que "estar contra la muerte es ser débil mental" (Olivárez, Conversaciones: 108). Rojas, por su parte, ha dejado constancia de esta especie de mini-guerrilla, conducida no por la convicción de ser el elegido, el único verdadero p(r)o(f)eta, sino más bien por envidias, en su homenaje póstumo a Teillier: "Lo que pasa con el gran lárco es que nació muerto de sed / y no lo ha saciado, / ni aun muriéndose la ha saciado, ni aun yéndose / barranco abajo en Valparaíso este lunes, ni aun así / la ha saciado /(...)/ Aquí le dejo / mi pacto que no firmamos a tiempo" ("Pacto con Teillier", La Epoca, Literatura & Libros, 5/5/96: 3. El poema ha sido publicado en forma artesanal, posteriormente, en Barcelona).

"como centro del universo". Contra esta concepción romántica, Teillier hablaba de los poetas como "observadores, transeúntes, simples hermanos de los seres y de las cosas", unos habitantes más de la tierra, aunque tal vez "los habitantes más lúcidos". A continuación, relaciona esta visión del poeta con un nuevo lenguaje poético: "quizás consecuencia de esta actitud es la de que el lenguaje poético no se diferencia fundamentalmente ya del de la vida cotidiana: no se buscan palabras brillantes y efectistas, se emplean frases y giros corrientes".²⁰

Tanto la oposición desmitificadora a los tres grandes vanguardistas, como esta apuesta por un lenguaje más cotidiano, que incluya los lugares comunes del habla coloquial, son indicios de cierta cercanía a la antipoesía parriana. Ambos poetas reconocen su pequeñez, y las limitaciones de su punto de vista, pero se podría resaltar unas evidentes diferencias entre ambos: la superposición antipoética de distintos lenguajes cotidianos no existe en Teillier; la poesía lárca no comparte el humor y la amarga ironía de Parra. Por otro lado, es evidente que la mirada oblicua en los dos poetas trae consecuencias, si no funciones, divergentes. La antipoesía busca desenmascarar las falsedades de esa vida, pero revela una visión del mundo en que toda 'verdad' es mera pretensión. "Mirando por la cerradura", el protagonista de "El túnel" encuentra que su tía, supuestamente paralítica, caminaba perfectamente, y se da cuenta de la tela de falsedad que lo ha atrapado; el hablante de "Soliloquio del Individuo" mira por otra cerradura, "para salir de la duda", y ve **algo** que le da ganas de volver atrás en el tiempo, como si pudiera reencontrarse con alguna verdad extraviada en la historia. Sabe, sin embargo, que esto es imposible, y concluye el poema -y el libro- con el verso lapidario: "Pero no: la vida no tiene sentido"; o sea, la verdad no existe.

En Teillier, en cambio, sobrevive la fe en la posibilidad de encontrar verdades, aunque

²⁰"Los poetas de los lares": 51.

sean breves momentos epifánicos, mediante el recuerdo, el sueño, los restos del pasado, etc. En "Otoño secreto", el poema que abre Para ángeles y gorriones y la trayectoria poética de Teillier, en 1956 (dos años después de Poemas y antipoemas), se refiere a la falsedad de los recuerdos y de "todo diálogo que no sea / con nuestra desolada imagen". No obstante, al final del texto, una serie de señales -el ruido de las ramas, un movimiento de alas- "nos recuerda la verdad que amamos antes de conocer", y permite, por tanto, una 'superación' (¿momentánea?) de la falsedad.

Como Gonzalo Rojas, Parra fue incorporado entre el grupo de poetas lárlicos "de generaciones pasadas" que hubieran vuelto a la tierra, gracias a la "escondida veta folklórica en La cueca larga".²¹ Después, en un artículo/entrevista abortada sobre Parra, del año 1968, Teillier destaca el papel del antipoeta como "poesía de choque", pero declara sus preferencias por la primera parte de su obra: "Lo que más me llamaba la atención en la obra de Nicanor Parra eran más bien los poemas como 'Es olvido' y 'Hay un día feliz', en donde había una chilenidad esencial, un encanto y humor soslayado, a veces sólo alcanzado por López Velarde en sus poemas provincianos. Porque no me alcanzaba la angustia de 'La víbora' y 'La trampa', por ejemplo."²² El reencuentro con la provincia y con el espacio de la infancia -"esa patria de los que no tienen patria en el tiempo"-, aparece sólo muy de vez en cuando en la última poesía de Parra, aunque Teillier mencione un poema "lárlico", "Villa Alegre", de 1967, que no se ha publicado en ninguno de sus libros. Los elementos lárlicos están a la vista -trenes, niños, gorriones, carretas de trigo, etc.-, pero tienen muy poco que ver con lo que publicaba Parra en esta época.

²¹"Los poetas de los lares": 49.

²²"Viaje por el mundo de Nicanor Parra": 79.

Afortunados los niños silvestres
 Que se criaron en los alrededores de Chillán
 Entre el Canal de la Luz y la vía férrea
 En las puertas de la ciudad
 A pocas cuadras del cementerio
 Merodeando como gorriones golosos en torno a las carretas cargadas de trigo.

 Algunos de esos niños recién nacidos son ahora ancianos provecos
 Otros desaparecieron aplastados por una muralla
 O murieron de muerte natural
 En el sur, en el norte, en cualquier parte
 Pero a través de las máscaras de la vejez
 Aún se ven fragmentos de aquellos paisajes primaverales
 Aquellas lluvias a cántaros
 Aquellos trenes heroicos que molían vidrio y espacio
 Con sus ruedas pintadas de rojo.²³

La relación entre los dos poetas está dominada, sobre todo, por un reconocimiento de sus diferencias. En "Treinta años después", Teillier se refiere al año 1938 y a la recepción del primer libro de Parra, Cancionero sin nombre:

La poesía no estaba erosionada
 Nicanor Parra admiraba a García Lorca y era llamado "Cabeza visible de los guitarreros"
 Ahora escribe "Artefactos" celebrados hasta por los curas
 CICLOTRON
 "Se vende Chile
 Tratar con Frei" (MM 141)

Parra, quien rechazó Cancionero sin nombre, menciona la descripción citada por Teillier -y la reconoce, implícitamente, como acertada- en un discurso de 1958:

Carlos Poblete, en su Panorama de la poesía chilena actual, publicado poco después en Buenos Aires, refiriéndose a mí, expresaba: "Cabeza visible de una

²³Portal 6, Diciembre de 1967.

plaga de guitarreros que han invadido la poesía chilena últimamente. Poesía periférica, superficial, como todo lo que no se nutre de la esencia profunda del hombre". Esas palabras me llegaron a la médula.²⁴

Ahora bien, a pesar de esta crítica tremenda de Poblete, Teillier sugiere aquí sus preferencias por esa poesía temprana de Parra, que todavía no estaba "erosionada": lo estaba, en cambio - se entiende- la de los artefactos, sobre todo cuando están celebrados "hasta por los curas", y mucho más cuando son curas relacionados con el oficialismo eclesiástico y derechista (se refiere aquí a Ignacio Valente).

En el prólogo de Muertes y maravillas, Teillier marca sus diferencias con respecto a la antipoesía en dos momentos: en un primer lugar, cuando defiende su idea romántica de que la poesía sea una forma de vida, "una manera de ser y actuar", y señala: "De nada vale escribir poemas si somos personajes antipoéticos, si la poesía no sirve para comenzar a transformarnos nosotros mismo, si vivimos sometidos a los valores convencionales. Antes el 'nouniversal' del oscuro resentido, el poeta responde con su afirmación universal" (MM 16-17). Al final del prólogo, vuelve al tema: "Si mi amigo Nicanor Parra escribe 'Total cero' en un artefacto de epitafio a Pablo de Rokha, yo prefiero decir con Paul Eluard que 'toda caricia, toda confianza sobrevivirá', y con René Char: "A cada derrumbe de las pruebas el poeta responde con una salva por el porvenir". (19)

En años posteriores, esta forma de marcar las diferencias sigue, en diversos comentarios de Teillier, y llega a criticar una supuesta tendencia dogmática en la antipoesía en "Adiós al Führer":

Adiós al Führer de la Antipoesía
aunque a veces predique mejor que el Cristo de Elqui.

²⁴"Poetas de la claridad": 47.

Es mejor no enseñar dogma alguno, aunque sea ecológico, cuando ya no se puede partir a Chillán en bicicleta. (CR 28)²⁵

Sin embargo, habría que destacar la coexistencia generalmente poco conflictiva entre Parra, y este poeta más joven, que supo aprovechar ciertos logros antipoéticos para forjar su propia corriente poética, que ha tenido un impacto enorme en la poesía chilena posterior. El espacio láríco, abierto en el campo literario chileno por el propio Teillier, acaso más casual que estratégicamente, con su ensayo "Los poetas de los lares" en 1965, sigue precariamente en pie, resucitada y modificándose no sólo en la obra de poetas de la "generación de los 60", como Jaime Quezada y Floridor Pérez, sino también en algunos de los poetas chilenos mucho más jóvenes, como Francisco Véjar y Alvaro Ruiz, que veneraban al poeta en sus últimos años. En palabras de Schopf, escritas después de la muerte de Teillier: "La tendencia láríca sigue siendo un punto de apoyo y (des)orientación para un sector no sólo nostálgico de la poesía chilena escrita y por venir".²⁶

²⁵Teillier se refiere aquí a los libros de Parra sobre la figura del Cristo de Elqui, a la **ecopoesía**, y a "Hombre al agua", un texto de Versos de salón que habla con ironía de la imposibilidad de "volver" a los lugares de la infancia. Otros comentarios de Teillier sobre la antipoesía: "Lo que pasa es que la anti-poesía aquí en Chile es mirada a la manera de Nicanor Parra, a quien admiro como persona. El es anti-poeta porque no descubrió que descende de Eliot, de Prévert" (Eliana Pattillo, "Conversaciones en el Parrón", El Mercurio, 24/4/94: 4); "Parra es un poeta. Pero todos los chistes de Parra no son nada; los pueden escribir los adolescentes en los muros públicos, en los baños" (E. Navarro, "Jorge Teillier": 152); "Nicanor Parra afirma una cosa que es muy rara. Dice: yo cultivo el lenguaje de la tribu. Pero hablar el lenguaje de la tribu es hablar en el lenguaje de roteques. A mí no me interesa la tribu. La tribu es de los orangutanes" (C. Olivárez, Conversaciones: 91); por último, en un ensayo de 1993, habla de "quienes entre nosotros esconden su desnudez poética con la hoja de parra de la antipoesía" ("A manera de prólogo", Atenea 468, 1993: 88).

²⁶"Una catástrofe tranquila", La Epoca ("Literatura y Libros"), 12 de Mayo de 1996.

(II) LOS GRANDES RELATOS FUNDACIONALES DE LA POESIA LARICA

El larismo

A lo largo de los años sesenta, en artículos periodísticos o ensayos publicados en el Boletín de la Universidad de Chile, que él mismo dirigía, Teillier iba exponiendo su visión particular de la poesía. Los textos más significativos al respecto son "Los poetas de los lares", y el prólogo de Muertes y maravillas, "Sobre el mundo donde verdaderamente habito". En las siguientes páginas, haré un breve resumen de la visión del mundo expresada en ambos, comentaré algunos alcances suyos en el contexto del debate modernidad-postmodernidad, y a continuación, en el análisis específico de la poesía teillieriana, intentaré mostrar cómo las **aspiraciones** (¿pre?)modernas o fundacionales de esta poesía, precarias desde un comienzo, se ven paulatinamente socavadas, a lo largo de su trayectoria, por los embates de la sociedad contemporánea, por las aberraciones de la historia, y por los estragos del alcohol.

En "Los poetas de los lares" (1965), que tiene como sub-título "Nueva visión de la realidad en la poesía chilena", Teillier ofrece una base teórica para una "nueva" forma de poesía, practicada por él mismo y otros jóvenes, entre ellos Efraín Barquero (1931), Rolando Cárdenas (1932), y Alberto Rubio (1928), pero visible también en la "vuelta a la tierra" de poetas mayores como Parra, Rojas, Arenas y Teófilo Cid.

Los "poetas de los lares" se caracterizan en primer lugar, según Teillier, por su (re)integración en el paisaje, y porque empiezan a recuperar los sentidos que se iban perdiendo en un discurso poético nacido más de una "experiencia meramente literaria" que del "contacto del hombre con el mundo". La vuelta a la tierra se debe no sólo al origen provinciano de la mayoría de los poetas, con la correspondiente nostalgia por la infancia provinciana, sino por "un rechazo a veces inconsciente a las ciudades, estas megápolis que

desalojan el mundo natural y van aislando al hombre del seno de su verdadero mundo" (49). El resultado no es una vuelta al descripticismo de la poesía criollista, sino una especie de "realismo secreto", una visión del mundo como "un depósito de significados y símbolos ocultos". Dentro de este realismo secreto, Teillier resalta la importancia, para el poeta, de interpretar las costumbres y ritos enraizados en un mundo físico concreto "al cual pertenece y que le pertenece", y también la presencia de los antepasados que lo acompañan, y aparecen en su poesía "elevados a la categoría de figuras míticas, transfiguradas en ángeles guardianes" (50).

Este "mundo bien hecho" al que los poetas de los lares "pretenden afirmarse", es "el mundo inmemorial de las aldeas y de los campos, en donde siempre se produce la misma segura rotación de siembras y cosechas, de sepultación y resurrección", y se opone al "mundo mecanizado y standardizado" de la ciudad contemporánea, dominada por el consumismo (52). Teillier introduce aquí una cita de Rilke, tomada de una carta de 1925, que vuelve a aparecer en el ensayo posterior, y tiene mucho que ver con la idea del poeta como "guardián del mito":

Para nuestros abuelos, una torre familiar, una morada, una fuente, hasta su propia vestimenta, su manto, eran aún infinitamente, infinitamente más familiares; cada cosa era un arca en la cual hallaban lo humano y agregaban su ahorro de humano. He aquí que hacia nosotros se precipitan, llegadas de América, cosas vacías, indiferentes, apariencias de cosas, **trampas de vida**... Una morada en la acepción americana, una manzana americana, o una viña americana nada de común tienen con la morada, el fruto, el racimo en los cuales habían penetrado la esperanza y meditación de nuestros abuelos... Las cosas dotadas de vida, las cosas vividas, las cosas admitidas en nuestra confianza, están en su declinación y ya no pueden ser reemplazadas. Somos tal vez **los últimos que conocieron tales cosas**. Sobre nosotros descansa la responsabilidad de conservar no solamente su recuerdo (lo que sería poco y de no fiar), sino su valor humano y lárlico. (52-53)

El poeta de los lares, siguiendo las responsabilidades delineadas por Rilke, procura conservar las "cosas reales" que están en vías de extinción, frente a la invasión de las cosas "irreales que nos son impuestos en serie".

La nostalgia de este poeta corresponde, entonces, a una búsqueda del reencuentro con una edad de oro, "que no se debe confundir sólo con la de la infancia, sino con la del paraíso perdido que alguna vez estuvo sobre la tierra". Es una edad de oro de la cual se conserva "un recuerdo colectivo inconsciente" (53).

En el prólogo de Muertes y maravillas, se desarrolla esta visión del poeta láríco como "un sobreviviente de una perdida edad, un ente arcaico" (MM 13), cuya marginalidad le da la fuerza para "acceder a otro mundo, más allá del mundo asqueante donde vive". El poeta es el "guardían del mito" de ese otro mundo, perdido "hasta que lleguen tiempos mejores" (14). Los tiempos mejores mencionados aquí forman parte de una vuelta de la tuerca que Teillier aplica a su primera exposición de la poesía láríca. Dirá así que no canta a una infancia "boba" o idealizada. Al contrario, "sé muy bien que la infancia es un estado que debemos alcanzar, una recreación de los sentidos para recibir limpiamente la admiración ante las maravillas del mundo. Nostalgia sí, pero del futuro, de lo que no nos ha pasado pero debiera pasarnos" (15). De ahí que la poesía se conciba no sólo como una forma de guardar los mitos, sino también "como creación del mito, de un espacio y tiempo que trasciendan lo cotidiano, utilizando lo cotidiano" (16). Y de ahí también que Teillier discrepara con la negatividad de la antipoesía, diciendo, con René Char, que "a cada derrumbe de las pruebas el poeta responde con una salva por el porvenir" (19).

La edad de oro y el Orden del Sur

El concepto de la edad de oro -"el tiempo primordial modelo de todos los tiempos,

la era de la concordia entre el hombre y la naturaleza y entre el hombre y los hombres", según Octavio Paz-²⁷ corresponde a una visión 'premoderna' del mundo, legitimada en un acto fundacional -o gran relato- originario, señalada por Lyotard. Como Joyce y Eliot, Teillier busca en el mito y en el pasado su forma de "ordenar o controlar" el caos del mundo moderno. De hecho, cuando afirma, en "Los poetas de los lares", que la poesía "aspira al orden", y que "enfrentado al caos el poeta rehace el mundo, entrega luego un nuevo mundo cerrado" (50), su poética arcaizante es eminentemente moderna.²⁸

El mundo de la Frontera, de su provincia, cobra un valor universal en la poesía de Teillier, que procura representar el "orden inmemorial de las aldeas y de los campos", con su "misma segura rotación de siembras y cosechas, de sepultación y resurrección". El epígrafe a la sección "Memorias de la aldea", en Para ángeles y gorriones (1956), es significativo: "Era el amado Orden del Sur / un cotidiano rito de invierno / y de madera" (Luis Vulliamy). Así, a partir de la cotidianeidad de sus ritos, el orden de este espacio local se universaliza (y se **mayusculiza**). La visión de este Orden no es "bobamente" idealizada (está constituida por los ciclos del crecimiento y destrucción -de luz y oscuridad, primavera y otoño). Al contrario, preserva para el hombre una especie de "tiempo verdadero", correspondiente a ese "mundo verdadero" que se ha ido perdiendo. "Historia de hijos pródigos", de Poemas del país de nunca jamás (1963), ofrece la mejor visión de esta edad de oro, que se vislumbra repentinamente, surgida de una serie de 'señales':

²⁷Los hijos del limo: 30.

²⁸Comentando el regreso al origen en la poesía de Teillier, Federico Schopf comenta que "su anhelo del mundo lárico es también -o ya era- un sueño de la modernidad" ("Una catástrofe tranquila", La Epoca, 12 de Mayo de 1996).

Cabe en un solo momento de esta herrumbrosa noche de invierno
 un tiempo verdadero
 del que sobreviven las semillas del pan y del vino.
 Un tiempo como el girar de un trompo en la mano o el girar de las
 estaciones y los planetas
 en donde todos tenían su tarea perfecta
 y artesanos y comerciantes,
 pastores y labradores,
 escribas y sacerdotes,
 bebían en paz el vino fraterno al final de la jornada, rodeados de la música de
 las constelaciones y los árboles,
 mientras las mujeres aguardaban junto a niños y frutos dormidos en e l
 hogar, con el fuego y el amor que no cesan. (PNJ: 37-38)

En el girar de este tiempo verdadero, cada persona se encontraba perfectamente integrada, convivía en un espíritu de fraternidad con sus prójimos, en armonía con el mundo cósmico y la naturaleza. Existía un perfecto orden en la familia y en el hogar, donde "el fuego y el amor no cesan": era la edad de oro. Sin embargo, en la última sección del poema, se revela la pérdida irremediable de este tiempo y mundo verdadero -el "país de nunca jamás" del título del libro- en una serie de imágenes de pérdida: el temporal habla a la casa "en un lenguaje que ya hemos olvidado" (se pierde la armonía con el cosmos); el padre nos acoge "pero somos nosotros los que no lo reconocemos" (pérdida del orden familiar); "hemos consumido el vino y el fuego" (pérdida de la fraternidad del vino compartido, y del fuego que era el centro del hogar). Y al final del poema hay, como tantas veces en Teillier, una visión del abandono de la aldea: "los caminos que van a la ciudad nos esperan".

La vuelta, ¿a qué?

Los intentos de volver al "tiempo verdadero" de la edad de oro, se manifiestan de diversas maneras en la poesía de Teillier: a veces es una vuelta a los tiempos de la sociedad mapuche anterior a la conquista, otras a los tiempos heroicos de la colonización de la

Frontera a finales del siglo pasado y al comienzo de éste; a veces se procura recuperar la convivencia idílica de los primeros pueblos de esta zona de la Frontera, mientras que otras veces la comunidad se vuelve más intemporal y utópica; a veces se refiere a la infancia del propio hablante, y otras a una infancia más bien universalizada. En cada forma de manifestarse, sin embargo, esta edad de oro se burlará de los esfuerzos recuperadores del poeta láríco, dejando evidente la vanidad de su búsqueda y la futilidad de sus anhelos.

La Frontera que la poesía teillieriana construye, ese "mundo del orden inmemorial de las aldeas y de los campos" en el que los poetas de los lares "**pretenden** afirmarse", no es, como se ha visto arriba, la Frontera nerudiana, espacio de la naturaleza salvaje. Corresponde más bien al "Arauco domado" al que cantó, demasiado precozmente, Pedro de Oña (el "primer poeta de Chile", según Teillier²⁹). Las primeras décadas del siglo pertenecían, en esta región, a "la majestad de los ferrocarriles" cantada por Neruda (nacido en 1904) en Canto general, con el padre que salía "hacia qué perdidos archipiélagos / en sus trenes que aullaban", y a "aquellos trenes heroicos que molían vidrio y espacio" en "Villa Alegre" de Parra (nacido en 1914). Pero cuando empezó a escribir Teillier (nacido en 1935), los trenes ya habían 'domado' la naturaleza salvaje de Arauco, y dejado lugar a la fundación y consolidación de pequeñas comunidades, aldeas y pueblos, que constituían ese "amado Orden del Sur", todavía relativamente virgen.

Los habitantes autóctonos de la Frontera habían sido los mapuches (araucanos), que defendieron su independencia desde los versos de Ercilla hasta las últimas décadas del siglo XX. La visión de la edad de oro en Teillier, en varias ocasiones se identifica con estas sociedades indígenas. "Pascual Coña recuerda", por ejemplo, basado en un libro de 1929, Memorias de un cacique mapuche, cuenta el pasado idílico, solidario y sin privaciones de los

²⁹C.Olivárez, Conversaciones: 23.

mapuches: "No se sufría hambre. / El que tenía ganas comía harina tostada y tomaba chicha. / Los mapuches se ayudaban entre sí cuando empezaban un trabajo, / esto se llamaba 'mingaco'". Pero esta sociedad se iba perdiendo irremediablemente, a manos de los "huincas": "Me aborrecieron por causa de mis tierra. / Los huincas por mi suelo no más pasaron. / Me ponían cercos en medio de mis terrenos. / Los fundos eran antes todos propiedades mapuches" (PPF 126-127). La poesía de Teillier deja constancia, además, que las pérdidas de los mapuches han continuado, desde entonces, sin cesar. Por eso, en "Retrato de mi padre, militante comunista", se ve al padre del poeta llegando "a través de barriales / a las reducciones de sus amigos mapuches / cuyas tierras se achican día a día, / para hablarles del tiempo en que la tierra / se multiplicará como los panes y los peces / y será de verdad para todos" (MM 90): prometiendo una vuelta utópica al mundo y tiempo verdadero que ellos, mucho más que los otros habitantes de la Frontera, habían perdido.

A pesar de estos esfuerzos poéticos de recuperar una sociedad mapuche, la poesía teillieriana normalmente busca arraigarse en una comunidad mestiza, en que el mapuche se había integrado, y donde convivía -o sobrevivía, en condiciones de precariedad- con los 'inmigrantes'. Los conquistadores tardíos que fundaban las nuevas comunidades, "mataron mapuches y aprendieron de los mapuches a beber sangre de corderos recién sacrificados" (CF 15-16): es decir, al derrotar a los indígenas, se impregnaron de elementos de ella en un sincretismo cultural. El poema "Los conjuros", de El árbol de la memoria (1961), es indicativo al respecto: en unas notas finales, Teillier explica que este texto "surgió alrededor de mitos y supersticiones de La Frontera. Los chimalenes (anchimallines, como dicen algunos) son espíritus protectores del ganado para los mapuches" (AM 45).³⁰ La presencia

³⁰Este poema, como "Pascual Coña recuerda", correspondería a lo dicho en "Los poetas de los lares": o sea, "es preciso interpretar y entrar profundamente en el significado de las costumbres y ritos nuestros, que se han ido transmitiendo de generación en generación" (59).

constante de la magia, los fantasmas y las sombras de los muertos y los no-nacidos, en la poesía de Teillier es un producto, por lo menos en parte, de la cultura de los mapuches.

Sin embargo, el mundo poético de Teillier es, más directamente, aquél "donde aún se narran historias sobre la fundación del pueblo" (MM 11). Y si el poeta láríco se siente siempre "rodeado de un mundo físico al cual pertenece y que le pertenece, y de antepasados que lo acompañan en su tránsito terrestre",³¹ éstos son, en primer lugar, los fundadores del pueblo. En un texto de Crónica del forastero (1968), el sueño del protagonista lo permite recuperar, brevemente, a estos antepasados:

Mientras dormimos junto al río
se reúnen nuestros antepasados
y las nubes son sus sombras

Se reúnen los que partiendo de Burdeos o Le Havre
llegaron a la Frontera por caminos aún no trazados,
mientras sus mujeres daban a luz en las carretas. (CE 17)³²

Ya en el texto "Twilight", de El cielo cae con las hojas (1958), Teillier insertó en el poema una sección encomillada, cuya voz pertenece, aparentemente, a uno de los abuelos cuyo tálburi cansado "todavía yace bajo el manzano". La voz se refiere a los años de la fundación del pueblo: "Rodar, rodar. / Bodas y entierros. / Una noche entera luchando contra el barro / cuando íbamos al pueblo recién fundado. / Un viaje de ebrios entre la susurrante penumbra / esquivando las ramas enloquecidas". Es la visión de la misma lucha heroica

³¹"Los poetas de los lares": 50.

³²Comenta Teillier, sobre este libro: "Mi intención era de revivir a través de un personaje lírico la historia o mejor dicho la intrahistoria de la Frontera, nuestro Far West, donde nace en el siglo XVI la poesía chilena con Pedro de Oña y Ercilla; esa zona tan singular nacida de la fusión de tres razas; revivir a los (y mis) antepasados, proyectar una historia mítica en un presente que debe cambiarse" (MM 16).

contra la naturaleza salvaje de la Frontera, que trasciende en la poesía nerudiana. El hablante principal del poema se pregunta: "¿Quién recogerá las manzanas / donde aún puede vivir un sol de otra época?" (CCH 27). Una vez más, el poeta -y concretamente, el poema- es el medio de recuperar ese pasado, y de guardar los mitos que están a punto de desaparecer.

La mitificación del espacio de la Frontera se hace, en estos textos citados, sin idealizaciones excesivas. En "Twilight", la voz del antepasado da cuenta de una miseria opuesta que desmitifica el 'heroísmo' fundacional: "Viajamos y viajamos / aun sabiendo que todo no puede sino terminar / en una casa miserable desde donde se mira / esa luz obstinada en pelear contra la noche". Y en Crónica del forastero: "En los establos y prostíbulos / se entrelazan parejas furtivas. / Se celebran matrimonios en capillas rústicas. / Los hermanos se matan por herencias" (CF 18).

Según Teillier, el poeta de los lares debía interpretar "las costumbres y ritos nuestros, que se han ido transmitiendo de generación en generación".³³ Pero ¿cuáles son esos ritos y costumbres? En una comunidad tan joven -los abuelos paternos de Teillier, provenientes de Francia, desembocaron en Chile en 1885-³⁴, no podían existir tradiciones tan arraigadas como pudiera haber, por ejemplo, en la sociedad mapuche, sino un bricolage y mestizaje cultural todavía embrionario, transmitido no de generación en generación, sino de la primera generación a la segunda, y quizás, cuando empezaba a escribir Teillier a la tercera. Las incoherencias de la teoría son, como se ve, substanciales.

Más que una mitificación de los antepasados, lo que hay en la poesía de Teillier es la mitificación de este espacio de la aldea, de la comunidad recién formada, pero ya en vías de desaparición, en la Frontera. El paraíso perdido, en este sentido, correspondería al pueblo

³³"Los poetas de los lares": 50.

³⁴C.Olivárez, Conversaciones: 20.

perdido por el hablante que viaja a la ciudad, y vuelve cada verano a un espacio que se va desintegrando física y espiritualmente cada vez más, alejándose cada vez más del recuerdo que él conserva de los lugares de la infancia -ya desrealizados, un "país de nunca jamás"-, y convirtiéndolo a él, cada vez más, en un forastero.³⁵

Esta visión del pueblo es ligada profundamente a la experiencia de la infancia del hablante. En "Los poetas de los lares", Teillier insiste en que la búsqueda del reencuentro con una edad de oro "no se debe confundir sólo con la de la infancia, sino con la del paraíso perdido que alguna vez estuvo sobre la tierra" (53). No es sólo una búsqueda de la infancia, pero sí lo es en parte: por eso, en un ensayo de 1963, Teillier habló de "ese paraíso perdido que confusamente el hombre sabe que estuvo alguna vez en la tierra, y cuya última muestra sería la infancia".³⁶ En este sentido, la infancia, experimentada por el hablante en el contexto particular de la Frontera, obtiene alcances universales: es notable, en este sentido, que la poesía de Teillier incluye numerosas alusiones a obras clásicas de la literatura infantil de todo el Occidente, como Alice in Wonderland, Peter Pan, La bella durmiente, etc. La norteamericana Julie Jones, en un artículo titulado "El paraíso perdido de la niñez en Jorge Teillier", ha señalado que "la niñez significa para Teillier un tiempo de aventura y de magia, de posibilidad infinita, de sensibilidad exaltada y de comunicación no cohibida con el mundo natural y el mundo humano".³⁷

³⁵"En este territorio la historia pasó rápido. Las casas de madera son una alegoría de este mundo. La madera es material en que el tiempo inscribe pronto sus huellas: acelera la antigüedad -no sólo la ruina-, si así puede decirse. Las casas de madera, los cercos del campo, las tapias y trancas, ruedas de carreta, el molino, pintados o en abandono, los árboles y arboledas, llegan a ser, paradójicamente, signos de una precariedad que resiste" (Federico Schopf, "Advertencia preliminar", en E. Díaz, Poesía chilena de hoy, Santiago, Documentas, 1992: 15).

³⁶"El Gran Meaulnes cumple cincuenta años", El Mercurio, 3 de Noviembre de 1963.

³⁷Revista Chilena de Literatura 16-17 (1980-1981): 171.

Gran parte de la búsqueda de la edad de oro en Teillier consiste en un esfuerzo de recuperar la infancia, y de un modo muy particular la ingenuidad de la mirada y la sensibilidad infantiles. Como dice el poeta, en el prólogo de Muertes y maravillas, la infancia es "un estado que debemos alcanzar", esa forma de ver el mundo con la sensibilidad exaltada y con la capacidad de maravillarse. Un texto como "Juegos en la noche" muestra el abismo entre el mundo maravillado de la infancia y la miopía espiritual de los adultos: "Los niños juegan con sillas diminutas, / los grandes no tienen nada con qué jugar"; los grandes dicen a los niños "que se deben hablar en voz baja"; "los niños se esconden / bajo la escalera de caracol / contando sus historias incontables", mientras "para los grandes sólo llega el silencio / vacío como un muro que ya no recorren sombras" (PNJ 13).

La infancia es un estado que el poeta logra, momentáneamente, recuperar: "el niño enterrado en mí renace en mi sueño" (PAG 28); "Te reconoces / en ese niño que esta mañana de escarcha / sale a comprar pan / (...) / Tú eres ese niño" (PNJ 12). Es algo, además, que el poeta debe buscar siempre, y siempre buscado: "Si atravesas las estaciones / conservando en tus manos hechas cántaro / la lluvia de la infancia que debíamos compartir, / nos reuniremos..." (PNJ 41); "nunca dejaremos de correr / para acompañar a los niños / a saludar el paso de los trenes" (TN 136).³⁸ Sobre todo, este comportamiento 'infantil', o ingenuo, permite que al poeta le surjan los recuerdos, o que le aparezcan las señales que abren paso a otra realidad.

"Pero no importa que los días felices sean breves / como el viaje de la estrella

³⁸Es algo que Teillier no dejó nunca de buscar: "Estoy asumiendo una posición de ser una persona que va a llegar a la tercera edad, lo que tiene sus ventajas. No lamento la pérdida de la juventud y de la adolescencia. Siempre hay un alma adolescente y de niño que se recupera a través de las amistades o hasta de los nietos. Si tú asumes intereses comunes te van a aceptar (...). Es como ser el entrenador de un equipo de fútbol" (C.Olivárez, Conversaciones: 135). El patetismo de este comentario está, me parece, a la vista.

desprendida del cielo. / Pues siempre podremos reunir sus recuerdos" (TN 140). Estos versos, del poema "Bajo el cielo", muestran una confianza en la capacidad del hablante por recuperar el pasado que fluctúa en la poesía de Teillier (en "Otoño secreto" -su primer poema- se hablaba ya del recuerdo como "una falsa esperanza de mendigo"), pero a la que siempre aspira.

Señalé antes cómo, en "Historia de hijos pródigos", se vislumbró durante un instante un "tiempo verdadero", evocado por una serie de gestos o señales. Estos son recurrentes en la poesía de Teillier: pequeños incidentes que de repente abren el mundo a la maravilla y la pureza, y en seguida se cierran detrás. Así ocurre en "Los dominios perdidos", un homenaje a Alain Fournier, cuando se escucha el tañido de una campana llamando a la fiesta, y "se rompe la dura corteza de las apariencias", dejando expuesta la "realidad secreta" (PNJ 15).

La fiesta es un evento propicio para provocar esta ruptura temporal. Según Paz, en las sociedades primitivas, en las que "no el pasado reciente, sino un pasado inmemorial" constituye el arquetipo temporal, este pasado "está presente siempre, ya que regresa en el rito y en la fiesta".³⁹ Desde luego, un pasado inmemorial, hermano, se supone, del "orden inmemorial de las aldeas y de los campos" anhelado o inventado por el poeta lárlico, no puede existir en el contexto de la Frontera. Sin embargo, las fiestas ofrecen una oportunidad privilegiada para que el hablante procure "interpretar y entrar profundamente en el significado de las costumbres y ritos nuestros".⁴⁰ El poema "La fiesta" escenifica esta liberación temporal:

³⁹Los hijos del limo: 27-28.

⁴⁰"Los poetas de los lares": 50.

Nos despojamos la máscara que nos pusimos
 para que nos viera la vida que no era nuestra vida,
 y no tememos a la pureza ni a la verdad,
 porque los relojes se liberan del día y de la noche,
 el pan vuelve a ser trigo,
 la boca no huye del canto,
 y el vino es el mensaje que nos envía el cielo liberado. (PAG 37)

En otros poemas, este des-cubrimiento o desenmascaramiento de una realidad verdadera o secreta, es desencadenado por la lluvia ("el tiempo se despoja de la máscara del verano / y muestra su rostro secreto en la lluvia", PNJ 39); por una luz ("Luces de linternas rotas / pueden brillar sobre olvidados rostros, / hacer moverse como antorchas al viento / la sombra de potrillos muertos", CCH 15); por la amada ("tu mano es la llave que abre la puerta / del molino en ruinas donde duerme mi vida", PAG 44); por una guitarra ("Mi amigo se atreve a tocar la guitarra / que en herencia le dejó su padre. / Los pasos del muerto resuenan / por las galerías desiertas", CCH 20); por un ruido de alas ("alas vibrantes y campanadas / nos hacen recuperar el espacio perdido", CF 21); por un canto de gallo ("De pronto veré alzarse los muros al canto de los gallos. / Podré pronunciar mi verdadero nombre. / Las puertas del bosque se abrirán", CF 54); o por un espejo ("En el espejo del armario / veo mi imagen borrada / por la del antepasado que jamás conocí", MM 95).

Todos estos gestos son "llaves" -para usar el término preferido por Teillier-⁴¹ que desencadenan una vuelta a un pasado perdido, histórico o intemporal, mitificado en el poema, aunque sujeto, permanentemente, a las fuerzas desmitificadoras del presente.

⁴¹ "El Gran Meaulnes' es una de las llaves para entrar a ese dominio perdido, oculto en los sueños más profundos" ("El Gran Meaulnes", El Mercurio, 3/11/63). Véase también el uso de esta palabra en "El poeta en Valdivia", donde la casa del poeta no tiene llave, pero la llave -¿a qué?- puede ser la azada con que el amigo revuelve las papas, la mesa con revistas de poesía y chicha de manzana, o la voz que comenta la pelea de Stevens en Japón (MM 86).

El discurso mítico

El poeta láríco, como "guardián del mito", procura, y siente la responsabilidad de recuperar el espacio y el tiempo perdidos, cuyo recuerdo permanecería intacto en su inconsciente, y en huellas físicas, conservadas del pasado como señales. Según Jaime Giordano, lo más característico de la poesía de Teillier "no es la simple selección de imágenes de entre lo recordado, sino el recuerdo mismo, dado como una realidad preexistente al sujeto que recuerda. El recuerdo se convierte, así, en una reflexión de la realidad misma, infinita, insaciable".⁴² En esta lectura de Giordano, el tiempo, la lluvia, el viento, el vino, etc., "conforman un vastísimo coro de la realidad que se sueña a sí misma como materia de ilusión" (293). Es por azar que el hablante tropieza con los residuos del pasado, que constituyen "un modo objetivo de recordar": el tiempo sólo puede ser recuperado -o no- a través de estos residuos materiales que existen en espacios secretos, los "umbrales de la ilusión" (296). El sujeto se torna progresivamente invisible en esta poesía, según Giordano, en que la objetividad toma un lugar central: "Desaparece la figura del recordante (como foco esencializador); desaparece cualquier centro de valor que pueda recuperarse en el pasado; desaparece hasta la relación ahora-entonces que (...) hubiera parecido lógico conservar" (300).

El acercamiento de Giordano, ligado a un concepto estructuralista de la literatura que quiere desterrar al autor, y con él, muchas veces, también al hablante articulador del discurso poético, ignora, a mi juicio, la carga emocional tan fuerte en Teillier, que corresponde justamente al esfuerzo siempre frustrado del hablante, de recuperar el pasado: el 'recordante' es impotente en sus deseos de integrar lo recordado en un todo compensatorio. Además, la

⁴²"Jorge Teillier: en el umbral de la ilusión", en Dioses, antidioses, Concepción, Lar, 1987: 293.

relación ahora-entonces, lejos de desaparecer, es algo constante en Teillier, a partir de poemas de su primer libro como "Huerto", "Bajo un viejo techo" ("Esta noche duermo bajo un viejo techo"; "Esa noche oí caer las nueces desde el nogal"), "Día de feria" ("Yo había conocido **antes** esta certeza"), "Sentados frente al fuego" ("Esta **es** la misma estación que **descubrimos** juntos"), "La fiesta", "Epílogo", "Molino de madera" ("En el verano el sol **iluminaba** los patios, / la madera nueva"; "**Ahora**, el cielo se **pone** más gris cuando lo mira"), y "Memorias de la aldea" ("Lugar de barro y polvo, **era** la aldea"; "Un cielo **ahora**, un horizonte muerto"). La relación ahora-entonces servirá como una estructura básica incluso para libros enteros como Crónica del forastero, o para el largo poema, "Treinta años después", de Muertes y maravillas.

Nordenflycht Brèsky ha injertado las ideas de Giordano a los planteamientos teóricos del propio Teillier, para postular la presencia de un "discurso mítico" en Para ángeles y gorriones, en el cual el sujeto, integrado al paisaje, o sea, al "orden de la aldea" -esa "configuración espacial" de las temporalidades culturales y naturales-, ha sido eliminado como centro articulador del discurso.⁴³

Parte del problema reside, a mi modo de ver, en el peligro de tomar demasiado en serio las ideas teóricas del propio autor. Al escribir sobre Huidobro, Teillier expresó este peligro: "Los críticos en su mayoría, al tratarlo, han tomado la poesía de Huidobro como ceñida estrictamente a su teoría estética, olvidando que en un verdadero poeta las teorías nacen después del poema, y que el poema es un hecho casi siempre independiente de la voluntad del poeta".⁴⁴ Y esto es lo que ocurre con Teillier, cuyos planteamientos sobre una poesía mítica son, como he intentado mostrar, teóricamente insostenibles.

⁴³"La realidad soluble. Memorias de la aldea de J.Teillier", Signos 35-36 (1994): 99.

⁴⁴"Actualidad de Vicente Huidobro": 67.

Enrique Lihn, en un artículo de 1966, atacó a los poetas lárlicos como anacrónicos, "neorrománticos de chaleco" que prefieren "el refugio de la aldea" a los progresos de la cibernética o de la astronáutica, y que escriben una literatura de un "falso provincianismo de intención supralocal, desprovisto de una ingenuidad que lo justifique históricamente". Según estos poetas, afirma Lihn, "la actitud poética razonable estaría en restituirse a la Arcadia perdida, pasando en un amable silencio escéptico, minimizador, los motivos inquietantes de toda índole que acosan al escritor actual abierto al mundo y oponiéndole a éste un pequeño mundo encantatorio, falso de falsedad absoluta, con sus gallinas, sus gansos y sus hortalizas".⁴⁵

Lo que pasa, a mi juicio, es que si bien los postulados teóricos de Teillier, en su idealismo o ingenuidad, caen en las trampas observadas y exageradas por Lihn, su poesía en sí es una constante negación de esos postulados, un testimonio trágico de su imposibilidad, de la obsolescencia del discurso mítico y la pérdida sin rescate posible de las formas tradicionales que el hablante recuerda de su juventud.⁴⁶ El anhelo que siente el poeta lárlico por un mundo perdido, lucha contra la inevitabilidad de la historia, pero termina, siempre, sucumbiendo a ella. Y la pérdida se comprueba en el distanciamiento explícito entre un **ahora** y un **entonces**, presente ya en Para ángeles y gorriones: es decir, desde el primer libro, el hablante de Teillier (re)visita, como un forastero, el espacio de una aldea que ya no le puede pertenecer.

⁴⁵"Definición de un poeta", Anales de la Universidad de Chile 137 (1966): 39. Véase, al respecto, Edgar O'Hara, "Jorge Teillier: el lenguaje como numismática", Revista Iberoamericana 168-169 (1994): 849.

⁴⁶Una vez más, subrayo ciertos matices del ensayo de 1965: la poesía "**aspira** al orden" (50); los poetas "**pretenden** afirmarse en un mundo bien hecho, sobre todo en el del mundo del orden inmemorial de las aldeas y de los campos" (52). Estas aspiraciones y pretensiones, inevitablemente, fracasan.

Los grandes relatos modernos

En el prólogo de Muertes y maravillas, Teillier subrayó el papel de la poesía lática no sólo como una forma de guardar el mito, sino también como "creación del mito, de un espacio y tiempo que trasciendan lo cotidiano, utilizando lo cotidiano" (16). Esta creación tiene un doble significado. Mario Benedetti, en un temprano ensayo sobre Teillier, sostiene un argumento curioso: "La mirada de Teillier es tersamente melancólica, pero es obvio que no añora ningún pasado del mundo, ninguna infancia perdida. Su nostalgia es más serena pero también más patética que todo eso: se limita a echar de menos lo que el hombre **pudo haber sido** frente al paisaje sorprendido, pasivo".⁴⁷ Ante todo, es evidente que sí hay una añoranza de la infancia perdida y del pasado en Teillier, aunque en momentos éstos aparezcan idealizados, o al menos "como pudieron haber sido". Se podría hablar de la creación del mito en Teillier, entonces, en el sentido de que en una sociedad tan joven como la de los pueblos de la Frontera, era simplemente imposible desenterrar mitos perdidos de un pasado inmemorial, y de ahí la necesidad de crear tales mitos, fundar poéticamente el espacio domado de la Frontera.

Del mismo modo, se pueden interpretar los siguientes versos de Crónica del forastero: "Las escaleras retorcidas hacia ninguna parte / te llevarían a donde quieres ir. / Lo inventado para la memoria / es lo único fiel" (37). El poeta tiene el poder de mitificar, donde antes no existían mitos duraderos. A continuación, el texto hace explícita la forma en que esta mitificación podría efectuarse: "El invierno de la realidad oculta una bella durmiente / y ella despertará con las palabras / de los poetas de hace uno o mil años". Despertará, justamente, con las palabras de Villon, Rimbaud, Francis Jammes, Poe, Esenin y Milocz. La estrofa siguiente traslada el texto desde estos poetas, capaces de despertar a la bella durmiente (el

⁴⁷Letras del continente mestizo. Montevideo, Arca, 1969: 229.

mundo mítico), y también, se supone, de iluminar el "invierno de la realidad", al propio cronista, en su juventud: "Y tú empiezas a sentarte delante de páginas en blanco condenado a perseguir palabras / más difíciles de atrapar que moscardones entrando en diciembre a la sala de clases" (38). De hecho, la obra de Teillier se vuelca, sobre todo a partir de este libro, hacia un mundo literario, que pretende enriquecer la pobre mitología otorgada por el espacio más o menos local del Sur chileno con la carga universal de la literatura. Ya se verá que esta búsqueda de una realidad más verdadera mediante la "fundación" del espacio literario de la Frontera, terminará -trágicamente, para el hablante y sus ilusiones, o su necesidad de volver- alejándolo totalmente del espacio de su infancia.

La creación del mito, desde estas perspectivas, sería una creación de lo que el hombre chileno (¿hispanoamericano?, ¿universal?), **pudo haber sido**. Sin embargo, en el otro significado de la expresión, la creación del mito en la poesía lárca se referiría más bien al futuro. Los grandes relatos modernos, según las teorías de Lyotard, no son más que una mitología estructurada alrededor de un fundamento que se sitúa no en los orígenes, sino en el futuro. El poeta colombiano Jorge Vélez, en otro ensayo temprano, del año 1964, afirma que en Teillier "la reminiscencia es un instrumento espiritual para indagar tanto el pasado como el porvenir". La búsqueda de un pasado ideal, que surge en su poesía como un maravilloso presente, entraña, según Vélez, una rebelión contra un mundo que ha perdido su verdadero camino; "el drama de la recuperación del paraíso perdido se trueca, de esta manera, en el drama de la conquista del mundo soñado".⁴⁸

El propio Teillier es ambivalente al respecto. Afirma -en una pulcra inversión de la idea de Benedetti- que la nostalgia de su poesía es una nostalgia "del futuro, de lo que no nos

⁴⁸"Jorge Teillier, su universo poético", Boletín de la Universidad de Chile 46 (1964): 51.

ha pasado pero debiera pasarnos" (MM 15), y termina señalando su fe en el porvenir (19).⁴⁹ Es evidente, sin embargo, que su concepto del futuro rechaza los elementos más tangibles del progreso tecnológico, y del materialismo de un presente "en donde el hombre medio sólo aspira a las pequeñas metas del confort como el auto, la televisión; en donde el habitante de nuestros países pierde su individualidad gracias al lavado mental de la propaganda y deslumbramiento impuestos por (...) formas foráneas de vida".⁵⁰ "Progresamos. ¿Por qué no retroceder?", pregunta, con las palabras de Rimbaud.

¿Qué tipo de porvenir imagina, entonces, la poesía -o las teorías- de Teillier? Un futuro que no será más que la cerradura de un círculo, quizás. De hecho, "Edad de oro", el último texto de El cielo cae con las hojas (1958), se refiere no a un pasado mítico perdido, sino al futuro: "Un día u otro / todos seremos felices. / Yo estaré libre / de mi sombra y mi nombre; / (...) / el que tuvo temor / escuchará junto a los suyos / los pasos de su madre, / el rostro de la amada será siempre joven / al reflejo de la luz antigua en la ventana" (30). Sin embargo, éste no es, ni mucho menos, un texto utópico, confiado en el futuro: al contrario, la felicidad de esta edad de oro termina con una visión de la muerte.

La presencia de un tiempo circular se ve con claridad, en cambio, en el poema "Muerte y resurrección", de El árbol de la memoria (1961), una elegía a Puerto Saavedra, después del maremoto. Aquí el fondo mítico de la cultura mapuche impulsa una visión del tiempo circular, que aniquila los proyectos del tiempo histórico. "Un puerto soñando como

⁴⁹En una entrevista de 1990, republicada después de su muerte, Teillier respalda esta noción de la nostalgia con un ejemplo concreto: "Nostalgia del futuro. ¿Por qué no?... En Rusia salieron a la calle las banderas zaristas, significa que tenían guardadas las banderas desde los tiempos del Zar. Ellos guardaron todo en su memoria, y así también los anarquistas salieron con sus banderas negras... Nada se ha perdido nunca" (Elordi et al., "Algún día seremos leyenda": E11).

⁵⁰"Los poetas de los lares": 52.

anciano / en los grandes días de 1900 / cuando los vapores llegaban cargados de trigo por el río" (37), es una referencia a una comunidad seducida por los sueños de la modernidad, que luego cae en la decadencia y sobrevive de las puras memorias de ese sueño: es una víctima del tiempo histórico que se prometía -en los grandes relatos modernos- unidireccional y encaminado hacia un futuro feliz, pero que se perdió en el camino. Pero este tiempo se pierde también frente a la fatalidad del tiempo circular, cuando las hechiceras de la tierra sienten que la tierra pide "la sangre de un inocente para calmar al océano", y luego "todo volvió a su comienzo": "la tierra devuelve a las aguas / lo que les pertenece desde antes del principio de los tiempos". El maremoto se adueña del pueblo, y "en los cerros y bosques / erran los hombres encendiendo fogatas como los antepasados / y llamándose con nombres confusos / que nunca conocieron antes" (37): la vuelta al pasado inmemorial de los antepasados (¿quiénes son?) es acompañada así con una pérdida de la máscara de los nombres que han sido impuestos por la sociedad moderna. Sin embargo, la vuelta al tiempo histórico es inmediata, y mientras la primavera lluviosa, presa de su circularidad indiferente, "resucita como de costumbre", el pueblo también experimenta su "resurrección", y nace de nuevo a la historia (38).

No obstante el espíritu de anti-modernidad prevalente en Teillier, habría que recordar que la aldea o el pueblo que se ancla en el centro de su mundo poético, es evidentemente un producto de la modernidad. La inmigración desde Europa a los espacios deshabitados de Hispanoamérica conllevaba la esperanza de 'hacerse' en el Nuevo Mundo. Tanto Teillier como Neruda se refieren, desde épocas distintas, al espacio de la Frontera como una especie de Far West, una colonización heroica de la naturaleza salvaje. Este combate con el mundo natural, visto éste como un receptáculo de materias primas puestas al servicio del hombre, en el antropocentrismo moderno, se encuentra ya sellado con una victoria -no muy heroica,

por cierto, en sus resultados-, en la conformación de la aldea teillieriana, una comunidad en la que pululan no las bestias salvajes de la poesía nerudiana, sino gorriones y gansos, bueyes y ovejas. Los árboles tampoco son los de la selva fría que deslumbraba al joven protagonista nerudiano, sino árboles frutales (cerezos, manzanos) y especies importadas (pinos, eucaliptos). Por otro lado, el tren heroico que se abría paso entre los bosques y la intemperie nerudianos, se encuentra domesticado en Teillier, e integrado en la vida cotidiana de la aldea: la estación es un lugar de reunión a la hora en que pasa el tren, y las locomotoras han sido desprovistas de su carga simbólica como portaestandartes de la modernidad.

En todos estos casos, se ve cómo el afán progresista que dinamizaba las gestas fundacionales de los pueblos de la Frontera, se encuentra estancada en la visión teillieriana. Algo parecido ocurre, también, cuando Teillier, en "Retrato de mi padre, militante comunista", se acerca al discurso del metarrelato marxista desde una perspectiva y un lenguaje más propios del mito y de la religión.

En fin, el optimismo por el futuro en Teillier parecería estribar en la posibilidad de regresar-progresar, como en la formulación de Rimbaud. Es una fe en el futuro **a pesar de**, o más bien **contra** la modernidad.

La visión apocalíptica y el fin del mundo láríco

La poesía láríca surge en las décadas posteriores a la segunda guerra, después de Auschwitz, Hiroshima y las atrocidades estalinianas. Eran tiempos apocalípticos, en los que el antipoeta declaraba, en "Advertencia al lector", que a su modo de ver, "el cielo se está cayendo a pedazos": el cielo cristiano, el cielo metafísico, y el cielo de los poetas semi-divinos, se caían, estrepitosamente, a pedazos. El cielo teillieriano tampoco se siente muy bien: habla un lenguaje gris (PAG 21), y "se pone más gris" al ver las ruinas del molino, con

su ventana hecha pedazos y sus puertas oxidadas (55). Además, la nieve nocturna cae "como ceniza de un cielo antiguo" (19), y el poema "Memorias de la aldea", habla de "la vejez del cielo que cae sobre calles / donde no habitan niños" (62). El libro siguiente, El cielo cae con las hojas, confirma esta visión con su título,⁵¹ que se observa, por otro lado, en referencias bastante concretas a un fin del mundo: "Quizás ha llegado el término del mundo, / y la lluvia es el estéril eco de ese fin" (PAG 35). Más tarde, este fin se relaciona con la amenaza nuclear se deja ver: "Nos dejan de herencia / la Bomba. / Pero ella caerá / sólo sobre nosotros" (PS: 164). Por otro lado, hay imágenes de estirpe claramente apocalíptica: se refiere a "nosotros que hemos visto al sol / transformarse en un girasol negro" (PNJ 43); y a un tiempo "cuando el sol no sea sino una antorcha fúnebre / cuyas cenizas creemos ver desde otras galaxias" (CF 18).

Sin embargo, hay una serie de amenazas de otra índole, que ponen en peligro el supuesto "orden inmemorial" de la aldea teillieriana, y cuya presencia corrosiva se hará progresivamente más fuerte en su poesía.

- (i) El hablante, como tantos otros, deja la aldea para viajar y vivir en la ciudad, y vuelve sólo durante las vacaciones; en 1953, dice Teillier, "como todo provinciano debí hacer el viaje bautismal de hollín de los trenes de entonces a Santiago, atravesando la noche como un vientre materno hasta asomarme a la lívida madrugada de boca amarga de la Estación Central" (MM 12). Las imágenes son claras: llegar a la ciudad es como un amargo renacer, y al mismo tiempo, por extensión, implica la muerte de la vida anterior en el espacio aldeano. Por otro lado, lo que hizo Teillier es lo que hacía "todo provinciano", y en este

⁵¹En libros posteriores, las referencias apocalípticas siguen: "Ojos de extraños peces / miran amenazantes desde el cielo" (PNJ 31); "cielo en donde se hundían las palomas cansadas de la iglesia" (PNJ 43); "El cielo es el espejo que se acerca / para recoger el aliento de un moribundo" (PS 159); "miro el cielo del verano que apenas sujetan los clavos de plata de las estrellas" (PPF 85); "Yo no sabía que iba a viajar bajo tantos cielos agonizantes" (MH 26).

sentido su poesía puede ser leída, como sugiere Guillermo Quiñones, de un modo paradigmático: "la poesía de Teillier es también expresión del doloroso sino de la aldea chilena del sur y en verdad, de toda Latinoamérica durante el presente siglo". De ahí, que "releyendo a este poeta de los lares, se vive entonces el conflicto del provinciano, quien, desde el universo elemental y agreste de la aldea, es trasplantado a la 'costra de cemento' y artificio de la ciudad".⁵²

- (ii) La polarización radical de la sociedad chilena, experimentada durante la Unidad Popular y, sobre todo, la violencia del golpe militar de 1973, golpean duramente en la poesía de Teillier, intensificando las pérdidas ocasionadas en el mundo láríco por el paso del tiempo, en un ambiente de tremenda brutalidad y desamparo.

- (iii) Los cambios tecnológicos que llegan a la aldea, muchos de ellos asociados con la sociedad de los **mass media**, liquidan muchas de las tradiciones campesinas.

- (iv) El hablante poético, como la aldea misma, también acusa el paso del tiempo: envejece, se deja seducir o corromper -muy a pesar suyo- por la ciudad y los medios de comunicación masiva, y se entrega al desgaste feroz del alcohol y del ambiente de los bares, todo lo cual aleja incluso más los espacios de la infancia y la aldea.

- (v) El carácter más literario de los últimos libros de Teillier (a partir de Muertes y maravillas), una poesía frecuentemente escrita a partir de o sobre otra poesía, tiende a volverse más opaca, haciendo que la vuelta al pasado sea más mediatizada, y más obviamente imposible en sus aspiraciones lárícas.

⁵²"Materias y ensueños en la poesía de Jorge Teillier", Araucaria de Chile 31 (1985): 138.

(III) ELEMENTOS SOCIALES EN TEILLIER

El joven Teillier se sentía incapaz de escribir una poesía social, o de seguir las pautas del realismo socialista, convencido de que "la poesía no puede estar subordinada a ideología alguna" (MM 13). No obstante, en una poesía que tiene una conciencia del futuro ya como la culminación apocalíptica del avance tecno-capitalista, ya como una mágica vuelta atrás hacia los tiempos pre-modernos, los temas sociales surgen como indicios estremecedores de la degradación del presente que se repudia.

La conciencia que tenía Teillier de la explotación y la injusticia, se nota claramente en el poema "Muerte y resurrección": en las secuelas del maremoto de Puerto Saavedra -la vuelta al "principio de los tiempos"-, el pueblo renace, una vez más, con los estigmas de la explotación y la falta de solidaridad:

El pueblo nace de nuevo
de manos de los rústicos que fueron amenazados de fusilamiento
si reclamaban el pan que les pertenecía;
nace de nuevo de manos de aquellos
a quienes los poderosos condenan a pudrirse
como los jergones de paja en las cárceles. (AM 38)

Estos son los perdedores de siempre, marginados por los "poderosos", que protagonizan toda la poesía de Teillier. La apuesta literaria de ésta se hace explícita en un poema de 1985, "Botella al mar": "Lo que escribo no es para ti, ni para mí, ni / para los iniciados. Es para la niña que nadie / saca a bailar, es para los hermanos que / afrontan la borrachera y a quienes desdeñan / los que se creen santos, profetas o poderosos" (CR 16). Justamente, la borrachera y la marginalidad de los despreciados ofrece, según ve O'Hara, una forma de

eludirse, o al menos marginarse, de las visiones del mundo imperantes en la modernidad.⁵³

La pobreza, en la poesía de Teillier, obliga al hombre a una esclavitud espiritual, una entrega total a las exigencias de la supervivencia, y a la misma incapacidad de maravillarse con el mundo que sufren los adultos y los poderosos:

Una estrella nueva
sobre los cercos rotos.
Sobre los cercos rotos de orillas de la línea
a los que vienen a robar tablas este invierno
los habitantes de las poblaciones callampas.

Una estrella nueva
sobre las pobres fogatas
a cuyo rededor se agrupan los hombres
que ni siquiera contemplan el paso de los trenes. (TN 134)

La estrella nueva parecería ofrecer sólo la más tenue esperanza a estos habitantes, insensibles a la euforia sentida por el hablante, y por todos los que corren "para acompañar a los niños / a saludar el paso de los trenes" (TN 136).

La militancia poética no existe en Teillier, pero sí, en cambio, en el personaje de su padre. Quiñones ha señalado que "Retrato de mi padre, militante comunista" (MM 90) es "seguramente, el poema más divulgado de Teillier": el más divulgado, al menos, por una izquierda política que reclamaba una poesía militante que participara primero en la creación, y luego en la recuperación nostálgica, de la nueva sociedad que se iba a formar en Chile.⁵⁴

⁵³"Se torna evidente que la sensación de no estar en este mundo (el de la 'modernidad') equivale a no reconocerlo como autoridad; por lo tanto, se trata de socavarlo y desprestigiarlo. Voluntad de **habitar**: palabras que no se acostumbrarán a un lugar sino a su fractura. De ahí la sutileza del nombrar (y todo lo que tenga que ver con ello: decir, callar, leer, descifrar, comunicar) desde un espacio en el que la lengua (a modo de alcohol) contempla siluetas como marejadas" ("Jorge Teillier": 850-851).

⁵⁴"Materias y ensueños en la poesía de Jorge Teillier": 140.

Esta no deja de ser, sin embargo, una **mala lectura** del poema, que es más bien una desconstrucción lárca de la militancia de su padre. La honradez y la constancia del padre están más allá de la duda: "Desde hace treinta años / grita 'Viva la Reforma Agraria' / o canta 'La Internacional'"; "Honrado como una manta de Castilla / lo recuerdo defendiendo al Partido y a la Revolución". Sin embargo, los "campesinos y obreros, / maestros primarios y estudiantes" que lo acompañan en los sindicatos o locales clandestinos, son "apenas un puñado de semillas / para que crezcan los árboles de mundos nuevos". "El árbol de pueblo" del Canto general de Neruda, o incluso el de Parra, en su verso más cercano a una militancia política ("el poeta está ahí / para que el árbol no crezca torcido", en "Manifiesto" de 1963), infunden el símbolo del árbol de esperanza social, pero el "**apenas** un puñado de semillas" de Teillier sugiere la futilidad de la constancia y la esperanza de su padre.

Esta sensación de futilidad se acentúa en el contraste entre los "amigos mapuches" que visita el padre, "cuyas tierras se achican día a día", y la visión que él les promete de un "tiempo en que la tierra / se multiplicará como los panes y los peces / y será de verdad para todos", cuando les habla "de la Revolución y el paraíso sobre la tierra". Las formas del lenguaje religioso se prestan fácilmente, como ya se ha visto en Neruda, al discurso poético-político; pero aquí connotan más bien una vuelta mítica al mismo paraíso perdido anhelado, en tantos textos de Teillier.

Por otro lado, ha terminado la época gloriosa del Partido, en que el padre conoció a Elías Lafferte, y "cuando al Partido sólo entraban los héroes". De todos modos, ese heroísmo se concibe -¿desde la perspectiva del poeta o su padre, es decir, del hablante o del personaje?- , ya alejado de la contingencia histórica, experimentado a través de personajes de ficción: "lo recuerdo defendiendo al Partido y a la Revolución / sin esperar ninguna recompensa / así como Eddie Polo -su héroe de infancia- / luchaba por Perla White". Asimismo, cuando el

hablante pide que su padre llegue a vivir en el tiempo "cuando las calles cambien de nombre / y se llamen Luis Emilio Recabarren o Elías Lafferte", no es por ninguna convicción social o política, sino más bien porque la "esperanza" de su padre "ha sido hermosa / como ciruelos florecidos para siempre / a orillas de un camino". Además, la fraternidad armónica -la tierra se multiplicará y será para todos- de este tiempo esperado, se parece sobre todo al tiempo ideal de la aldea, añorado siempre por el poeta láríco: por eso el poema pide que el padre "pueda cuidar siempre / los patos y las gallinas, / y vea crecer los manzanos / que ha destinado a sus nietos", seguirá cantando la Marsellesa el 14 de junio "en homenaje a sus padres que llegaron de Burdeos", disfrutará de días "tranquilos / como una laguna cuando no hay viento", y se podrá "reunir siempre con sus amigos / de cuyas bromas se ríe más que nadie, / a jugar tejo, y comer asado al palo / en el silencio interminable de los campos". La eternidad de los campos y de la esperanza del padre, y la continuidad generacional que se extiende desde los que llegaron de Burdeos hasta los nietos, a los que el padre destina los manzanos, es el mismo mundo que el poeta láríco intenta -en su ingenuidad, y siempre en vano- fijar en el tiempo. La futilidad de la esperanza del poeta láríco, su vana confianza en la posibilidad de preservar una forma de vida inmemorial y unas costumbres que no existen ni han existido nunca, se parece mucho al comunismo utópico del padre, quien va por la Frontera en su Dodge 30, "en las tardes de invierno / cuando un sol **equivocado** busca a tientas / los aromos de primaveras **perdidas**".⁵⁵

En Crónica del forastero, el hablante recuerda su juventud, las "negras ollas sin fuego" en los barrios bajos, las conversaciones sobre el Centenario del Manifiesto Comunista,

⁵⁵Afirma O'Hara, en el contexto de este poema, que "la esperanza de las estaciones tiene un rango político, sutil pero extraordinariamente presente" ("Jorge Teillier": 853). Claro, él se refiere a la imagen de la esperanza del padre comunista, "hermosa / como ciruelos florecidos para siempre", y no a la de las "primaveras perdidas". Las sutilezas de un texto poético son, como siempre, plurivalentes.

el zapatero que prestaba libros y diarios perseguidos, y las "esperanzas y esperanzas como las calles interminables" que existían en ese mundo en que "hay campos de concentración y un Fantasma recorre el mundo" (CF 32). Pero la esperanza marxista de los jóvenes, su desconfianza en la rutina de los mayores, su escribir graffitis sobre paz, pan y libertad, y la sensación de que "crecían bajo nosotros raíces de nuevos mundos", son fenómenos utópicos que pronto se desmoronan. En el poema citado, se imbrica un texto, escrito en cursiva desde la perspectiva de "ahora", que señala la marginalidad o la hipocresía de los compañeros de curso: a uno lo llaman el loco, y los niños le tiran piedras; otros son vagabundos y alcohólicos; otros sueñan con ser gerentes; y otros -los que convirtieron en práctica sus esperanzas políticas-, "explotan la Revolución que no quieren y viajan / a su costa por el mundo" (CF 34).

Esta visión de la inutilidad de las esperanzas políticas es recurrente en Teillier. El poema "Treinta años después" pretende señalar, justamente, que a pesar de la euforia revolucionario de 1938, en 1968 todo sigue igual. "Los poetas siguen escribiendo contra la guerra / Cantan a Cuba / Al Che / Al Vietnam Heroico / En 1938 a la Madre España" (MM 137): no ha cambiado nada, no hay progreso. Y si en 1939 "decían que las autoridades se robaban la ayuda extranjera para las víctimas del terremoto / Lo mismo se iba a asegurar para el terremoto del 60" (140): no hay progreso. Y si "todo el mundo llevaba brazadas de aromos a la plaza de Pitrufrquén / Para celebrar el 38 el triunfo del Frente Popular / Lo celebraban con el puño en alto / Como después al Traidor" (143): las esperanzas frustradas en cada caso, los puños en alto burlados por la historia, "la tierra se llama Gabriel" de la campaña electoral nerudiana convertida en una tierra que "se llama Juan" (en Canto general), después de que Gabriel González Videla expulsara a los comunistas y al propio Neruda de su gobierno, son señales de la desesperanza y la desconfianza corrosiva de Teillier. El aroma (la mimosa), que

llevaron a brazadas para celebrar la (ilusión de) victoria en 1938, es el primer árbol que florece en el año, y se convierte en un símbolo privilegiado de la esperanza: "Me gustaría ver un aroma / Anuncio de resurrección para quienes creen no morirán nunca", dice el hablante (143). Sin embargo, el tiempo condicional del verbo -me **gustaría**- delata un reconocimiento de la imposibilidad del deseo del hablante, de su incapacidad de creer, ni en términos políticos ni, en verdad, en la vuelta mítica que sus teorías proponen. Significativamente, en este mismo poema ya se habló del aroma, como el "único brillo entre la nada y la nada", agregando: "no dejes de brillar aroma" (137).

La Unidad Popular

Teillier estaba muy consciente de la contradicción entre su visión de la vida armónica del campo, y la visión marxista-leninista de una revolución basada esencialmente en la movilización del proletariado industrial. En su ensayo sobre Esenin, muestra esta incompatibilidad: "la Revolución (Rusa) se desplaza política y económicamente en un sentido distinto al que esperaban Esenin y los poetas campesinos. 'El comunismo es el poder soviético más la electricidad' decía Lenin".⁵⁶ Esta incompatibilidad, trasladada al contexto chileno, se asoma, sin querer, en las últimas líneas del ensayo, poniendo un punto de interrogación sobre el papel que Teillier -que se identificaba en muchos sentidos con Esenin: "el último poeta de la aldea", para él; "guitarrero borrachín" en las palabras despectivas, que él pide prestadas de Maiakovski- veía para sí mismo en los tiempos de la Unidad Popular: "un tiempo crucial de la historia de nuestro país, en cierto modo semejante en el aspecto agrario al Octubre en el cual los campesinos esperaban oír 'cantar el gallo rojo'. Serguei

⁵⁶"Serguei Esenin, el último poeta de la aldea". En Esenin, La confesión de un granuja, versión de Gabriel Barra y Jorge Teillier, Santiago, Universitaria, 1973: 12.

Esenin en los días que vivimos es un poeta nuestro, no lo dudamos" (14).

De hecho, las distancias de Teillier -en sus borracheras, su 'malditismo', su "incapacidad" de escribir la poesía social (re)querida por la Unidad Popular- tenían que marginarlo, forzosamente, del camino político de Allende. En sus Conversaciones con Carlos Olivárez, habla del "desorden" de la Unidad Popular, y señala: "Nuestra salud mental fue sometida primero por unos bárbaros de izquierda y después por unos bárbaros ni siquiera de derecha: bárbaros estúpidos nada más" (106); por otro lado, el poeta se encontraba siempre en lucha contra los efectos de arrastre de polos distintos: "yo tuve que defenderme de los comunistas y de los católicos" (112).

Parte de esta defensa se ve, quizás, en "El poeta de este mundo" (MM 81), un texto publicado por primera vez en la época de la Unidad Popular, en homenaje a René Guy Cadou -un poeta con cuya visión del mundo "creo tener afinidad" (MM 17)-. El poema hace hincapié una vez más, y como lo hacían también tanto la poesía social(ista) como la antipoesía, en la necesidad de la comunicación -la poesía "no significa nada si no permite a los hombres acercarse y conocerse"-, pero se fortalece en imágenes del poeta crucificado, porque "sabías que también se crucifica todos los días a un poeta / (Jesús tenía treinta y tres años, / Jean Arthur también era Cristo / crucificado a los treinta y siete)". El poeta marginado, crucificado por no moldearse a las exigencias del presente, no corresponde a la imagen del poeta comprometido, totalmente consagrado -desde ciertas perspectivas- como agente de cambio social.⁵⁷ Pero este poeta -Cadou/Teillier- ofrece un camino propio hacia la esperanza, desde la marginalidad: "Pero a ti no te importaba que te escupieran la cara o

⁵⁷No es, por tanto, la imagen de Julius Fucik, poeta-mártir en la quinta sección de Las uvas y el viento, donde Neruda escribe: "Hace miles de años un hombre fué crucificado, / murió en su fe, pensando más allá de la tierra. / (...) / Nosotros tenemos millones de crucificados / y nuestra esperanza está sobre la tierra".

te olvidaran / porque como tú lo decías, nadie puede impedir a un pájaro que cante en la más alta cima, / y el poeta derribado / es sólo el árbol rojo que señala el comienzo del bosque". Como un árbol rojo es el título, también, de la novela biográfica que publicó Fernando Alegría en 1968 sobre Luis Emilio Recabarren, fundador del Partido Comunista de Chile, y uno de los "héroes" del Partido mencionados en "Retrato de mi padre, militante comunista", procedentes de ese "noble tiempo en que todos eran pioneros, guerreros o poetas" (CF 50).⁵⁸ Con este noble suicida, Teillier apuntala la gesta de su poesía.

El golpe militar

El corte que impuso el golpe pinochetista de 1973 a la continuidad de la poesía chilena fue tajante. El peso simbólico de la muerte de Neruda, que inauguraba más de quince años de dictadura, el exilio de muchísimos poetas (Gonzalo Rojas, Efraín Barquero, Gonzalo Millán, Federico Schopf, etc.), obligaron a un cambio radical no sólo en la escritura de éstos, sino también de los que seguían dentro, que sufrían la dictadura desde dentro: entre ellos, Parra, Lihn y Teillier.

La poesía "lárica" de Teillier acusa ese golpe 'tan fuerte' en el marcado cambio de tono de Para un pueblo fantasma (1978) -un libro escrito, en parte, antes de 1973-, Cartas para reinas de otras primaveras (1985) y El molino y la higuera (1993). La pérdida de **algo** -situado en un pasado ya mítico, ya de la infancia, ya de la fundación del pueblo- que atormentaba al poeta de antes, las ilusiones efímeras y los esfuerzos siempre vanos de recuperar ese **algo**, reciben el régimen militar como una intensificación desgarrada de la desesperanza. Como dice René Jara, en la poesía de Teillier "las botas militares han hecho

⁵⁸Véase F. Alegría, Como un árbol rojo, Santiago, Editorial Santiago, 1968.

que la modernidad empantane las aguas de su Lautaro natal".⁵⁹ De este modo, la dictadura acelera el proceso de la irrupción tecnológica ya presente en esta poesía, pero arropándolo todo, además, con un ambiente de terror.

Las luchas entre las fuerzas naturales, entre los jóvenes amantes, y entre los boxeadores, son ahora una lucha de vida y muerte para todos. Las imágenes se colman de una violencia sangrienta desconocida en Teillier: "cuchillos y tijeras trabajan todo el día en tu corazón" (PPF 22); "las hechiceras remueven en sus calderos / la sangre de sus víctimas que beben friolentas porque ningún sol cantará en sus oídos" (PPF 36); "La Virgen del Carmen / Con su sonrisa de yeso azul / Contempla a su ahijado / Que con los nudillos rotos / Dormita al sol atiborrado de Valium 10" (PPF 63); "Mi sueño está surcado de ráfagas de metralla" (PPF 65).

Esta violencia emerge no sólo en imágenes, sino en referencias más o menos veladas a la contingencia, y sobre todo en una pérdida de las ilusiones puestas, anteriormente, en el espacio del pueblo. Los motivos biográficos, que no por ser personales, dejan de ser representativos del contexto socio-político del tiempo, son dramáticos: "Mi padre fue condenado a muerte gratuitamente. El golpe significó para mí nunca más vuelta a Lautaro, nunca más casa natal, nunca más red de protección, nunca más universidad como era antes".⁶⁰

Los motivos de la condena, el destierro y la desaparición ya existían en la poesía de

⁵⁹El revés de la arpillera, Madrid, Hiperión, 1988: 118. Y según Edgar O'Hara: "Si antes la 'perdida del campo' cumplía una función afectiva, es decir, de tragedia inscrita en el desarrollo capitalista, desde los últimos años de la década del setenta hasta mediados de la siguiente nos informa del proceso brutal en que consistió el modelo económico de la dictadura militar" ("Jorge Teillier": 854).

⁶⁰Olivárez, Conversaciones: 106. El padre de Teillier logró escapar al exilio. En 1975, éste subió a Perú para despedir "no sólo a mis padres, sino a 18 personas de mi familia" (108).

Teillier. Pero si el poeta joven se sentaba delante de páginas en blanco, "**condenado** a perseguir palabras / más difíciles de atrapar que moscardones" (CF 38), la metáfora literaria se hace repentinamente literal: el hablante vive ahora "en un tiempo donde mandan los padrastros", y "como a Oliver Twist / se condena a los inocentes antes de ser juzgados" (PPF 103); condenados también están las gaviotas en "El pasajero del Hotel Usher" -"sus alas serán cortadas, / sometidas a la misma condena / a la que se somete al pasajero": es la misma mutilación que sufre el "pasajero" en las "alas" de su imaginación (PPF 33). El hablante ve, también, cómo pasean por la calle principal "mis perseguidores / que me condenaron a muerte" (CR 43); y se siente "condenado a permanecer / inmóvil en este pueblo / donde entre la lluvia y la vida hay que elegir la lluvia" (PPF 29). Sufren esta misma condena hasta las fuerzas cósmicas: "ni al verano se le permite un último deseo / antes de ser condenado a muerte" (PPF 34). Al fin y al cabo, ésta es una condena que se extiende indiscriminadamente en el tiempo invernal, a lo largo de un "Viaje de invierno" por la sociedad tiranizada:

No te pregunté por la tumba de tu padre:
el marino condenado a muerte/ el seminarista/ el
vendedor de vinos/ el cazador/ el profesor rural. (CR 54)

¿Es una misma persona, de muchas profesiones, o más bien una misma sociedad condenada a muerte (espiritual y física) en todos sus estratos? La comunicación se ha roto definitivamente, tanto en esta sociedad como en la escritura, ambas condenadas:

Un día
te escribiré una carta.

Un día
cuando todos los sobres sean transparentes
y los hermanos y los parientes no sean condenados a morir en el exilio

y todos vivamos en nuestro verdadero País. (CR 58)

El destierro fue un motivo clave en la poesía de Teillier antes del Golpe. Ya en 1963 se hablaba de "nosotros / los desterrados en un lugar en donde nadie conoce el nombre de los árboles" (AM 44), y luego, en el prólogo a Muertes y maravillas, el poeta habla de la ciudad "en donde vivo desterrado, sólo para ganarme la vida, sin integrarme a ella, en el repudio hacia ella" (MM 16). Después de 1973, el exilio es doble. En primer lugar es el exilio físico, como en el poema "Destierros":

Por supuesto mis hermanas y sobrinas comen empanadas los domingos en Estocolmo.
Mi madre en Jarfälla escribe a los 77 años poemas sobre su perdido hogar de Lautaro.
Mi padre sobre su infancia en Victoria y sigue cantando 'La Internacional' bajo una
bandera chilena". (MH 21)

Pero también es un exilio espiritual, como el que ya sentía el hablante lárlico, pero que ahora experimenta en un sentido más tangible y doloroso: "Hoy ha llegado el tiempo del destierro", escribe Teillier en un poema a Machado, fechado en 1974 (PPF 123).

La presencia del motivo de la desaparición en los libros iniciales de Teillier se refería principalmente al pasado perdido: los "amigos desaparecidos" a los que habla el protagonista en 1958 (CCH 25), son las sombras de niños muertos; y "la sombra de los puentes de madera / desaparecidos hace muchos años", que yace en el fondo del río, es una huella de un pasado y una forma de vida perdidos (MM 36). Después, en cambio, la desaparición es producto de la dictadura: "Ya desaparecieron las muchachas entre las dunas"; "Los amigos yacen bajo el epitafio de la espuma" (PPF 34); "Quién nos devolverá los amigos muertos" (PPF 35); "Están más jóvenes quienes en la plaza hablan de sus amigos desaparecidos o asesinados" (CR 9).

Desaparece también el paraíso de la infancia y la provincia, doblemente perdido, y "mi hijo Sebastián me escribe que en Transilvania sueña que el Conde Drácula le muestra cabezas de decapitados como los girasoles marchitos en los abandonados patios de los desterrados de la Frontera" (PPF 131). "El Sur ha muerto", escribe en otro poema de 1978, y la nostalgia -la que antes fue "la sal y el agua / de mis días sin objeto" (AM 42)- ahora "dispara sus últimos cartuchos". De ahí la soledad del autor en su "última visita" al pueblo natal, donde se siente "solitario donde nunca he estado solitario" (PPF 84).

En este clima de muerte y opresión, el poeta todavía conserva una esperanza, algo marchita, en recuperar la libertad: "nunca dejamos de escuchar a los bosques secretos / predicando libertad con cada una de sus hojas" (PPF 36); y no pierde la esperanza en una futura venganza: "Un apacible sol adormece a los que se creen gozar de un dulce triunfo. / Tú y los tuyos los miran dormir / mientras no dejan de brillar / las implacables estrellas de la venganza / forjadas en el Ejército de las Sombras" (CR 53).

La censura

El problema de escribir en un régimen autoritario, con las cargas de censura y auto-censura impuestas al poeta, se hace manifiesto, en Teillier, en las imágenes o alusiones veladas que emplea para expresar la violencia y la muerte: "ellos no saben que el padre / los va a llevar a morir al bosque" (PPF 34); "las hechiceras remueven en sus calderos / la sangre de sus víctimas" (35); "vivo en un tiempo donde mandan los padrastros. / Han asesinado al Grillo del Hogar" (103); "Conde Drácula le muestra cabezas de decapitados" (131). Pero la censura también se convierte en un tema más o menos explícito de la poesía: en "Viaje en globo", un poema en que toda una galería de personajes literarios intentan escapar del "Nido de Cucúes del Siglo XX", el hablante observa: "No vale la pena quedarse

a mirar incendios: / Fahrenheit 451 está de moda / Y va a seguir corriendo demasiada sangre bajo los puentes" (116). Se retoma este viaje en un poema posterior, pero ahora el viaje en globo ha sido ordenado por el régimen militar, y el lastre es el de los libros y discos prohibidos: "Aprende a portarte bien / en un país donde la delación será una virtud.⁶¹ / Aprende a viajar en globo / y lanza por la borda todo tu lastre: / Los discos de Joan Baez, Bob Dylan, los Quilapayún, / (...) / quema la autobiografía de Trotzki o la de Freud / o los 20 Poemas de Amor en edición firmada y numerada por el autor" (CR 37).

Otro rasgo que se incorpora a la poesía de Teillier durante la dictadura, es la ironía y el sentido de humor. El mismo poeta, refiriéndose a Huidobro, había escrito que "la risa consistía para él en algo fundamental, era la potencia de la evasión, la válvula de escape que impide al hombre estallar".⁶² En Teillier, esta risa aparece, paradójicamente, después del golpe militar, en la forma de una ironía negra y amarga; constituye una forma sutil de evadir tanto la brutalidad de la contingencia como la censura. El poema "Sin señal de vida" es ejemplar: "Qué hermoso es el tiempo de la austeridad. / Las esposas cantan felices / mientras zurcen el terno único / del marido cesante" (CR 36). El toque de dignidad otorgada por la palabra "austeridad" deja paso a la ironía de este feliz y hermoso tiempo de la miseria. "Los roedores están comiendo nuestro queso / en nombre de un futuro / donde todas las cacerolas / estarán rebosantes de sopa, / y los camiones vacilarán bajo el peso del alma": aquí, el robo subrepticio de los roedores se adorna con restos de un discurso utópico claramente vacío. Habría que recordar, por otro lado, que los "caceroleos" de las mujeres del "barrio alto" y la huelga de los camioneros eran factores claves en la desestabilización política y económica

⁶¹"Cuando apareció en El Mercurio en primera página un aviso con los teléfonos donde tú podías denunciar o delatar a tus amigos o a la gente sospechosa, quiere decir que el país se había convertido en un país de mierda" (Teillier, en C.Olivárez, Conversaciones: 107).

⁶²"Actualidad de Vicente Huidobro": 69.

del gobierno de Salvador Allende.⁶³

Opositor decidido contra el 'orden' impuesto por la dictadura, Teillier nunca cae en la tendencia de totalizar o dogmatizar su oposición. Los epígrafes a Cartas para reinas de otras primaveras son significativas en su rechazo a los 'grandes relatos' políticos de toda índole, notablemente en los famosos versos de Yeats, muy pertinentes en su nuevo contexto: "se ha desatado la marea oscurecida por la sangre, / y en todas partes / se ha ahogado la ceremonia de la inocencia: / los mejores carecen de toda convicción, mientras los peores / están henchidos de apasionada vehemencia" (CR 5).⁶⁴ Esta oposición a los dogmas de uno y otro lado se hace patente en el texto "Adiós al Führer" (CR 27), que se despide no sólo de Hitler, sino también, aparentemente, de Castro ("Adiós a todo Führer que obligue a los poetas / a censurar sus manuscritos o mantenerlos secretos / bajo pena de mandarlos a su Isla o Archipiélago / o a cortar caña bajo el sol de la Utopía"), de Galtieri ("Adiós a todo Führer a quien no le importa perder cuarenta o cuarenta mil hombres / con tal de invadir islas pobladas por ovejas"), y de ¿Pinochet? ("a todo Führer que nos ordene sepultarnos con él / tras contemplar cómo arden las ruinas de su Imperio, / y entretanto no deja a nadie dormir tranquilo / aunque no hayamos violado, ni robado, ni asesinado").

Es curioso ver, en este poema, la relación directa que se establece entre los Führers

⁶³Sonia Montecino ha estudiado el simbolismo de los caceroleos, que ocurrían en plena calle: "la imagen de la ciudad de Santiago como una 'enorme cacerola rugiente' evoca la fuerza y el dominio de lo femenino maternal: el poder de la cocina, del lugar clave de la reproducción, el núcleo primario de la fabricación de los alimentos" (Madres y huachos, Santiago, Cuarto Propio, 1991: 106). Más tarde, en los años ochenta, surgió durante el toque de queda un nuevo caceroleo, contra la dictadura: "Ya no en las calles, sino en el espacio de la casa misma se erigió la bulla, el reclamo que retomó los ritmos de la cocina, y los amplificó barrio por barrio" (109). Parra se refiere a los caceroleos, en uno de los Chistes de 1983: "Ayer marcha de las ollas vacías / Hoy desfile de las bacinicas repletas".

⁶⁴Otro de los epígrafes es de Humberto Díaz Casanueva: "Al hombre / lo constituye ahora / su perplejidad".

de la política y los de la poesía. Teillier resalta, así, su oposición a los dogmatismos (modernos) de toda índole. Estos Führers de la literatura son Parra ("Adiós al Führer de la Antipoesía / aunque a veces predique mejor que el Cristo de Elqui. / Es mejor no enseñar dogma alguno, aunque sea ecológico, / cuando ya no se puede partir a Chillán en bicicleta")⁶⁵; el chico Molina, Enrique Lafourcade, y también ¿Gonzalo Rojas?, ¿Díaz Casanueva? ("Adiós a quien un tiempo fuera nuestro secreto Führer / y nos recomendaba abstinencia botella de whisky en mano, / y con desprecio abandonó su Bunker frente al cerro / para conquistar Venezuela como sus antepasados"); y también fuera del contexto chileno, Vallejo y Darío: "Adiós a todo Führer que nos dé **duro con un palo / y también con una sogá** / creyendo que como él somos *apenas sensitivos*".

Contra todos los dogmatismos, contra todos los grandes relatos, políticos y literarios, el rechazo de Teillier puede no ser 'postmoderno', pero comparte con Lyotard, mejor dicho, **profesa compartir** algo equivalente a una "incredulidad con respecto a los grandes relatos".

⁶⁵Esta referencia a Chillán alude al poema "Hombre al agua", de Versos de salón, en que un personaje histérico ya no aguanta su vida de poeta-profesor y declara: "Terminó la comedia: / Dentro de unos minutos / Parto para Chillán en bicicleta". La idea de viajar desde Valparaíso ("Ando en Valparaíso") a Chillán es obviamente absurda, como lo es, implícitamente -en todo el poema-, toda noción de una vuelta a "los lugares sagrados" de la infancia. La aspiración lárca es un espejismo de (y para) este personaje enajenado. En semejantes circunstancias, sugiere Teillier, "es mejor no enseñar dogma alguno". Pero en este caso, ¿el dogma lárca, las exigencias planteadas por Teillier en sus ensayos teóricos, no es realmente un dogma? ¿o será el último y el único que valga?

(IV) EL PROGRESO TECNOLÓGICO: NO HAY REGRESO

La **lógica cultural del capitalismo tardío**, o de la sociedad de los **mass media**, se encarnaba como tema, y en los ritmos y la fragmentación de la poesía de Parra. La poesía **lárica**, en cambio, se propone, desde el principio, como un acto de resistencia contra la irrupción y 'contaminación' alienante de todos los artefactos de la modernización y del progreso tecnológico. En esta sección, analizaré aspectos de esta resistencia **lárica**, minada progresivamente por las seducciones de los **media**, y por la extraña manera en que el hablante se encariña con los artefactos de las nuevas tecnologías, en cuanto éstos se encuentren envejecidos y casi obsoletos.

Los trenes en el mundo lárico

Los rieles del ferrocarril avanzaban como una flecha por los territorios indómitos de la Araucanía, rectos como el paso del tiempo de la modernidad, llevando con ellos el futuro y las promesas del desarrollo y progreso para la nación chilena. La violencia de esta violación de la naturaleza, o sea, esta afirmación de la supremacía del hombre sobre la naturaleza, están presentes en Neruda, cuyo padre era conductor de un "tren lastrero":

Pocos saben lo que es un tren lastrero. En la región austral, de grandes vendavales, las aguas se llevarían los rieles si no se les echara piedrecillas entre los durmientes. Hay que sacar en capachos el lastre de las canteras y volcar la piedra menuda en los carros planos. Hace cuarenta años la tripulación de un tren de esta clase tenía que ser formidable. Venían de los campos, de los suburbios, de las cárceles. Eran gigantescos y musculosos peones.(...) Mi padre era el conductor del tren. Se había acostumbrado a mandar y a obedecer. A veces me llevaba con él. Picábamos piedra en Boroa, corazón silvestre de la frontera, escenario de los terribles combates entre españoles y araucanos.⁶⁶

⁶⁶Confieso que he vivido: 17.

El tren, un elemento permanente en la poesía de Teillier, ya no representa la conquista del espacio salvaje. Retiene rasgos de violencia en muy pocas ocasiones, y sólo para contrastar la paz que el hablante comparte con su 'amada', cuando "el último tren pasa como un temporal / remeciendo las casas de madera" (PNJ 23); o al describir a los "vagabundos / con la cabeza destrozada por las locomotoras" (PNJ 40);⁶⁷ o para hablar del tren que "parte en dos al pueblo / como cuchillo que rebana pan caliente" (TN 135). En este último ejemplo, habría que señalar que a pesar de la violencia de la imagen del cuchillo, el acto de rebanar pan caliente es anterior al acto de comer juntos en la mesa familiar, y es como el romper el pan antes de la comunión: es una violencia integrada en la forma de vida de la aldea.

Más común en Teillier es una visión humanizada de los "trenes de la infancia" (PAG 57), que los despoja de su modernidad, y su imagen como instrumento del progreso tecnológico. Como si fueran otros tantos compañeros de curso, se integran en la experiencia y en la memoria del hablante sin estridencias: "Te dejaron subir a las locomotoras. / Hay que amar la locomotora como a un gran animal doméstico, / amar sus resoplidos, sus nubes de vapor, / la lluvia de hollín con que te bautiza cada estación" (CE 28).⁶⁸ Este gran animal doméstico es, otras veces, más bien frágil: "Cuando el pequeño tren se anima a subir la

⁶⁷Olivárez habla de "esa obsesión que tenían los borrachos en el sur de quedarse dormidos en la línea del tren", y Teillier recuerda que "por eso había muchos mancos, gente que le faltaba un brazo, una pierna" (Conversaciones: 29).

⁶⁸El vapor del tren fue considerado algo benéfico para los niños enfermizos: "Nos llevaban a todos los niños flacos y pálidos como era yo a respirar el humo de la locomotora (...). Y más encima yo tenía la gran ventaja que un primo era maquinista de tren. Entonces él podía echarme veinte minutos más de humo" (C.Olivárez, Conversaciones: 29). (Esto explica, por otro lado, un verso aparentemente hermético de "Materia de testamento", uno de los poemas más conocidos de Gonzalo Rojas: "al asma de Abraham Pizarro aunque no se me entienda un tren de humo").

cuesta / mira temeroso a la luna" (TN 133).⁶⁹

El tren representa, además, el modo de conocer los pueblos del Sur, para el joven protagonista que se convertirá, después, en cronista de su región: "Los pueblos se arremolinan en mi memoria / como páginas de un libro viejo arrancadas por una ventolera: / Renaico, Lolenco, Mininco, Las Viñas, / Púa, Perquenco, Quillén y Lautaro" (TN 136); "Empiezas a conocer los pueblos de la Frontera. / Tienen nombres que en la lengua de la tierra / quieren decir: 'Guanaco echado', 'Río de Brujos', 'Lugar de cenizas'" (CF 25).⁷⁰

Hay, sin embargo, otra forma de violencia implícita en la presencia del tren en Teillier. El tren arranca a los habitantes del pueblo, y la estación llega a ser, por tanto, el espacio fundamental de la pérdida del amor, y de la melancolía del recuerdo: "Me despido de una muchacha / cuya cara suelo ver en sueños / iluminada por la triste mirada de linternas / de trenes que parten bajo la lluvia" (AM 42);⁷¹ "Yo hubiese querido ver de nuevo / (...) / tu gesto de despedida / en el andén de la pequeña estación, / para no soñar siempre contigo / cuando en la noche de los trenes / mi cara se vuelve hacia esa aldea / que ahogaron las poderosas aguas" (TN 134). También es el lugar que recuerda el momento en que el propio

⁶⁹Compárese la visión semejante en la poesía 'otoñal', y menos heroica, de Neruda: "Estaban soñando los trenes / en la estación, indefensos, / sin locomotoras, dormidos" ("Sueño de trenes", Estravagario); "soy un esclavo de la tierra. // Por eso paso sin mirar / al lado de la maquinaria: / no sé el idioma del motor, / me asustan las televisiones, / los aeropuertos, las centrales / de dentaduras hidroeléctricas / y apenas si amo, en el invierno, / los antiguos trenes cansados / que van desde el Sur hacia el Norte / mezclando el humo con la lluvia" ("El caballero natural", Fin de mundo).

⁷⁰Y en Neruda: "Labranza era la primera estación, Boroa y Ranquilco la seguían. Nombres con aroma de plantas salvajes, y a mí me cautivaban con sus sílabas. Siempre estos nombres araucanos significaban algo delicioso: miel escondida, lagunas o río cerca de un bosque, o monte con apellido de pájaro" (Confieso que he vivido: 25).

⁷¹¿Cuántos habrán leído éste -uno de los más bellos poemas de Teillier (y de la poesía chilena)- al oír noticias de su muerte?: "y me despido de estos poemas: / palabras, palabras - un poco de aire / movido por los labios- palabras / para ocultar quizás lo único verdadero: / que respiramos y dejamos de respirar".

hablante partió del pueblo, y lo perdió para siempre -aunque lo persiga en la memoria- al viajar, por primera vez, a la ciudad: "aún escuchamos el llamado de los rieles / que zumbaban en el mediodía del verano ~~en que abandonamos la aldea~~" (PNJ 44).

La estación llega a ser, entonces, un espacio mágico, y es un lugar al que el hablante vuelve cuando regresa a la aldea, para conjurar la melancolía de la pérdida: "Te gusta quedarte en la estación desierta / cuando no puedes abolir la memoria" (AM 33), y para recuperar la infancia: "nunca dejaremos de correr / para acompañar a los niños / a saludar el paso de los trenes" (TN 136).

En gran medida, los trenes de la infancia teillieriana, desprovistas de su modernidad, se han incorporado en el tiempo circular y mítico que se procura encarnar en esta poesía. Sin embargo, la época de los trenes está llegando a su fin: "Pero ya han pasado todos los trenes. Han pasado los trenes, la segura rotación de los juegos en las cuatro estaciones: el trompo, el volantín, las bolitas, el emboque. Todo eso es triste" (CF 24). El fin de los trenes conlleva aquí, no sólo el fin de las estaciones (de ferrocarril) sino también las estaciones del año en su segura rotación, atada -según este poema- a los juegos infantiles, y al tren que estructuraba, con el orden de su paso diario, el tiempo en la aldea de la infancia.

En el prólogo a Muertes y maravillas, Teillier escribe: "El paso del tren representa el tiempo que las locomotoras van dividiendo en forma implacable en el pueblo natal que atraviesan por la mitad. Alguna vez correrá un último tren, pensaba yo, cuál será ese último tren, así como tantas veces pienso quién pronunciará por última vez mi nombre, quién leerá por última vez un poema mío". (MM 15-16) Este tiempo -que divide implacablemente al pueblo- no es circular, pero sí es un tiempo particular ligado a la vida del pueblo, y por eso, el fin de los trenes parecería señalar también, de algún modo, el fin de esa vida. Por su lado, al ser- como el poeta de Rilke (que Teillier cita en este prólogo), y como Esenin, "El último

poeta de la aldea"-⁷² uno de los **últimos** que conocen las cosas del pasado, la responsabilidad del poeta lárco sería la de conservar el recuerdo y los valores de la aldea (18). El paso del último tren, y la última lectura de un poema de Teillier, serán, en este sentido, sendos signos de la muerte definitiva de la aldea.

La agonía de los trenes avanza paulatinamente por las páginas de Teillier: los rieles se oxidan (AM 39), los cercos están rotos a las orillas de la línea (TN 134); los trenes están fatigados (PNJ 56), o hacen "seniles maniobras" (CR 51). El hablante se despide, entonces, saludando "la nubecilla enviada por la **última** locomotora a vapor" (CF 28), y en "Notas sobre el **último** viaje del autor a su pueblo natal" siente "los **estertores** de las **postreras** carretas y locomotoras a vapor" (PPF 86). Finalmente, en El molino y la higuera, el hablante vuelve a la estación para encontrar que "en la pizarra han borrado todos los itinerarios" (MH 40); y envía a un amigo una cita de Erik Lindegren: "Todos los trenes han partido / todos los relojes se han detenido" (MH 41): el tiempo de los trenes, y de la aldea, se ha acabado.

La ciudad

La poesía de los lares se debe más, según los planteamientos de Teillier, a "un rechazo a veces inconsciente a las ciudades" que a una simple nostalgia del pueblo.⁷³ En la ciudad, él vive "desterrado, sólo para ganarme la vida, sin integrarme en ella, en el repudio hacia ella" (MM 16), y como un inadaptado, incapaz de moldearse a las demandas deshumanizadoras del futuro que impone el capitalismo. El hombre en la ciudad ha perdido su vínculo con la naturaleza, es incapaz de amar, y carece de un futuro: "nosotros / los desterrados en un lugar en donde nadie conoce el nombre de los árboles, / donde vemos todo

⁷² Así se titula el ensayo de Teillier en Esenin, La confesión de un granuja.

⁷³ "Los poetas de los lares": 49.

próximo amor / como una próxima derrota, / toda mañana / como una carta que nunca abriremos" (PNJ 44). Se reduce a una especie de autómata: "en las ciudades / miles de manos se alargan / para acallar furiosos despertadores" (TN 132); o a un muerto en vida, como esos "cadáveres de una vida que nunca fue" de Vallejo, o los **hollow men** de Eliot: "he visto día a día en las ciudades vehículos iluminados como trasatlánticos / llevar rostros fatigados de un matadero a otro" (CE 53).

Quizás la sombra de Ray Bradbury atravesase esta visión de la ciudad. Teillier le dedicó su primer artículo periodístico,⁷⁴ y el poema "Cuando todos se vayan" (AM 39). Extrañamente, la ciudad en este poema no queda aniquilado por un ataque nuclear, como en Fahrenheit 451, sino simplemente abandonado: "Cuando todos se vayan a otros planetas / yo quedaré en la ciudad abandonada". El pueblo, mientras tanto, sigue como siempre. En otros textos, en cambio, la amenaza nuclear se asoma: "la tierra permanece. / Lo sabe la ciudad en sus pesadillas / y las bombas preparan las mortajas / para los deslumbrantes rascacielos" (CE 51): el holocausto nuclear devolverá al hombre a un estado primigenio -como después del maremoto, en "Muerte y resurrección"-, y al primer fuego. Del mismo modo, en "El poeta de este mundo", Teillier concuerda con René Guy Cadou -"un poeta con cuya visión del mundo creo tener afinidad" (MM 17)- en que "las ciudades son accidentes que no prevalecerán frente a los árboles" (MM 82).

La imagen de la ciudad como un espacio enajenante y deshumanizador, en los antípodas del espacio idílico del pueblo, es parte de una visión maniqueísta que Teillier plantea en sus teorías y en algunos poemas, pero que no se sostiene en la práctica de la mayoría de su poesía. El deterioro que el hablante teillieriano percibe en la ciudad, existe

⁷⁴Eso es, el primer artículo recopilado en la bibliografía de Muertes y maravillas: "Raymond Bradbury", El Siglo, 30/8/1959.

también en el campo. Desde el primer libro de Teillier, Para ángeles y gorriones, el pueblo es un espacio ya en ruinas, en que un pasado mejor, más o menos idealizado, se asoma sólo en el sueño, en el recuerdo, o en breves momentos epifánicos. En Crónica del forastero, hay constancia de una misma destrucción, humana y ecológica, que pesa sobre la ciudad y el pueblo. Ni en el uno ni en el otro se puede encontrar "el noble tiempo" anhelado por el hablante:

Pero ahora el viento ignora quién vuelve a casa.
Por eso grita en estos espacios más fuerte que en las ciudades
en donde muere el noble tiempo en que todos eran pioneros, guerreros o
poetas.

Que siquiera se oiga en los pueblos,
pero también ha perdido su sentido en los pueblos.
Ya no aparecen las bandadas de choroyes y torcazas que abrumaban los
manzanos silvestres.

No hay pudúes, ni guanacos, ni avestruces y los lobos marinos no se apiñan
en las costas. (CF 50)⁷⁵

La oposición ciudad/pueblo existe, también, en la visión de la imposibilidad del amor en el espacio degradado de la ciudad. El hablante teillieriano, al subir al tren que viaja hacia la ciudad, deja atrás a la novia de su juventud, iluminada por las luces de la estación. Este "viaje bautismal" a Santiago terminó, como dice el poeta, en "la lívida madrugada de boca amarga de la Estación Central" (MM 12). Es normal, entonces, que la experiencia de la pérdida del amor y el aura mágica de las estaciones de la aldea, conservadas en la memoria, se transformen en la ciudad:

⁷⁵El deterioro ecológico del campo se observa también en una de las "Cosas vistas" en 1978: "Qué bonito es el mar / y el oleaje / y las rompientes / y el camino donde subimos a contemplarlas / llenas de tapas de bebidas de fantasía / vidrios rotos / y arrugadas cajetillas de Hilton 100" (PPF 42).

Me veo apenas con dinero para tomar una cerveza,
despeinado, sediento, inmóvil,
mientras parte el tren en donde viaja una muchacha
que se ha ido diciendo que nunca me querrá,
que se acostaría con cualquiera, menos conmigo,
que ni siquiera me escribirá una carta.
Es en la Estación Central
un sofocante atardecer de un día de diciembre. (TN 133)

Los signos de degradación son claros: el hablante se encuentra desamparado, dependiente del alcohol, y sin dinero; es un fracasado desterrado en la ciudad. Ha perdido, o quizás nunca ha logrado el amor, en una de esas "ciudades / donde nadie amaba a nadie" (AM 30), y lo concibe en términos puramente sexuales, desprovistos de afecto -se acostaría con cualquiera, menos conmigo-.

Sin embargo, habría que recordar que el amor tampoco existía con plenitud en el espacio de la aldea, aunque se idealice *a posteriori*. El amor verdadero, para el hablante de Teillier, es el que no se ha vivido: "las nubes pasaban hacia el entierro de una desconocida, / la única que nos hubiese amado de verdad" (PNJ 15); el amor "que no cesa" ocurre sólo en el "tiempo verdadero" de la "Historia de hijos pródigos", en contraste nítido con el tiempo presente, en que "el cuerpo de toda mujer era al fin una casa extraña y deshabitada" (PNJ 38,36). Los primeros libros dejan constancia, en varios textos, de la violencia del fracaso del amor en la aldea. Así, en "Vacaciones", el hablante recuerda: "Un día fui a decirle que la amaba. / Ella no entendió nada. / Yo me fastidié, y fui a la estación / a ver pasar el tren" (PAG 59); y el recuerdo es igualmente negativo en "La puerta del jardín sigue abierta": "La sombra de los girasoles moribundos / me hace recordar con odio tu sonrisa de extranjera / que se burló de mí en la fiesta de mis enemigos" (CCH 19).

Los cohetes

No sólo la ciudad, sino también los artefactos más impactantes de la última tecnología, tienen resonancias en la poesía lárca. La conquista del espacio dejó un impacto inmediato en muchos poetas chilenos,⁷⁶ e inspiró un rechazo inmediato en Teillier. Si en "Cuando todos se vayan" el hablante vuelve al pueblo, para encerrarse a escuchar discos de un cantante de 1930, "sin cuidarme jamás de mirar / los caminos infinitos / trazados por los cohetes en el espacio" (AM 39), no es sólo él, sino toda la vida del pueblo que sigue -según ciertos poemas- sin enterarse, y sin preocuparse, por este nuevo "avance" tecnológico: "Frente al molino / descargan los sacos de una carreta triguera / con los gestos de hace cien años. / Los gestos son los mismos / aunque la tierra se llene de cohetes / que llevan hacia otros mundos" (CF 9); "Los satélites artificiales pueden rodear la tierra, / pero nada saben de ellos los bueyes enyugados a las carretas" (CF 52). Sí lo saben, en cambio, los niños, y aunque el hablante de este libro se dirija a sí mismo, diciendo que "los viajes de Roldán el Temerario harán que no te asombres de ninguna conquista espacial" (CF 47), la conquista del espacio altera irremediabilmente la imaginación infantil: en la luna "espiada por cohetes (...) no se verán nunca más / la Virgen, San José y El Niño" (PNJ 12).

De este modo la luna -con todas las connotaciones poéticas que suscita, a pesar de las ironías de Laforgue y Lugones-⁷⁷ llega a ser la víctima de la conquista espacial:

⁷⁶Provoca en Parra el homenaje lúdico de "Yuri Gagarin", en Canciones rusas: "Las estrellas están muertas de rabia / Entretanto Yuri Gagarin / Amo y señor del sistema solar / Se entretiene tirándoles la cola"; y una respuesta más escéptica, en "Contra la muerte" de Rojas: "¿Qué sacamos con eso de saltar hasta el sol con nuestras máquinas / a la velocidad del pensamiento, demonios: qué sacamos / con volar más allá del infinito / si seguimos muriendo sin esperanza alguna de vivir / fuera del tiempo oscuro?".

⁷⁷Recuérdese "Sobre una poética sin pureza" de Neruda: "**la luz de la luna**, el cisne en el anochecer, 'corazón mío' son sin duda lo poético elemental e imprescindible". Y Teillier también, desafiante, afirma amar "más a la luna ahora que los cosmonautas la ven como una sucia playa hollada por pies humanos" (MM 143).

Astronautas antisépticos en esterilizados vehículos llegan a la Luna a plantar sus pequeñas banderas, y a transmitir mensajes sin sentido, serán artistas de circo en la "caja de los idiotas" de la TV. (...) Qué puede ver el ciudadano del siglo XX en la Luna sino un pequeño satélite cuyo probable utilidad será la de depósitos de perfeccionados proyectiles nucleares, allí donde las jóvenes irlandesas veían el rostro de su futuro amado, los puritanos de Boston a un duende maléfico, los nativos de Samoa a una anciana hilando nubes, los niños de hace treinta años a la Sagrada Familia rumbo a Egipto. (MM 14)

Es en este contexto en que Teillier declara que el poeta es "el guardián del mito y de la imagen hasta que lleguen tiempos mejores". El apocalipsis imaginativo así reemplaza el holocausto nuclear de Fahrenheit 451, y el poeta lárco sustituye, a su modo, a los intelectuales que vagabundeaban por el campo en la novela de Bradbury, guardianes -en su memoria- de los libros prohibidos y quemados en la ciudad.⁷⁸

Los coches

La presencia del coche -el "auto", en Chile- es otro elemento de la tecnología moderna repudiado por la poesía de Teillier. En la ciudad, "la calle se desangra en automóviles" (PPF 97), el "oleaje de los autos" acuna pesadillas y anuncia destrucción (PPF 32), y los taxis que llevan al hablante frenéticamente de bar en bar, de bebida en bebida, son signos de la "vanidad de vanidades" de la vida de las grandes ciudades (PPF 68).

En el pueblo, en cambio, los coches tienen una presencia ocasional y decrepita. Hay nidos de gallinas bajo un automóvil abandonado (AM 23), y los pocos que funcionan, pasan

⁷⁸"We'll pass the books on to our children, by word of mouth, and let our children wait, in turn, on the other people.(...) And when the war's over, some day, some year, the books can be written again, the people will be called in, one by one, to recite what they know and we'll set it up in type until another Dark Age, when we might have to do the whole damn thing over again" (Fahrenheit 451, London, Flamingo, 1993: 160-161). Lo que dice Granger es cercano a las ideas de Teillier: esperar "tiempos mejores", y una vuelta atrás a una vida arraigada en la naturaleza.

"muy rara vez" (PAG 58), "rengueando" (CE 43), y "trepida el viejo motor" mientras se alejan lentamente por "el camino más viejo" (AM 35). Julie Jones ha señalado cómo la presencia de la tecnología se manifiesta en la primera obra de Teillier, "únicamente en la forma de artefactos algo añejos que ya muestran un tinte de vejez: películas mudas, gramófonos de cuerda, pianolas viejas, autos Dodge".⁷⁹ Es cierto: del mismo modo en que los trenes pudieron integrarse armónicamente en la visión teillieriana de la aldea, también lo hacen los autos viejos. De hecho, la oposición ciudad-pueblo en Teillier, se reduce, hasta cierto punto, a una oposición novedad-vejez, a un repudio de la obsesión moderna para innovar -**Make it new**, decían Pound y los modos capitalistas de producción-, contrastado con un afán por lo anticuario que no es más, realmente, que el afán por lo que ya dejó de ser novedad: lo que hoy es repudiado, será mañana recordado con nostalgia.⁸⁰

Los medios de comunicación masiva

"La primera vez que fuiste al cine te dio terror" (CE 13), dice -o se dice- el forastero, al volver a su infancia. Sin embargo, las películas, las canciones y los **comics** (sobre todo, El Peneca) de su juventud, la literatura infantil (Stevenson, Carroll, Fournier) y las revistas deportivas de los años 30 -**paraliteratura** o **arte de masas**, según los cánones modernos- aparecen constantemente en la obra de Teillier, mediatizando el contacto del hablante con su realidad, presente y pasada, y cotejándose alegremente con autores del canon central de la

⁷⁹"El paraíso perdido": 167-168. Schopf, por su parte, señala que Teillier "es un poeta que quiere prescindir de las intermediaciones técnicas y que, sin embargo, legitima sus formas ya integradas a la tradición: aquéllas que no han perdido un determinado contacto con la tierra" ("Una catástrofe tranquila", La Epoca, 12/5/96).

⁸⁰Es algo que percibe Teillier en un poema sobre Elvis Presley: antes, "no me gustaban tu jopo engominado / ni tu amor al Servicio Militar / ni tu sueño americano que cumpliste". Ahora, en cambio, "cuando 'la juventud se fue' / me doy cuenta de que eras parte de mi mundo. / Escucharé en la Pensión Continental 'Hotel Nostálgico'" (MH 43).

modernidad.

El encanto que la memoria o la distancia temporal otorga a estas manifestaciones culturales, hace que se lamente su pérdida a manos de medios más poderosos, como la radio y la televisión. La visión desolada y apocalíptica, tanto de la ciudad como del campo, es relacionada explícitamente con la irrupción de estos medios importados del norte, que destruían la individualidad en "nuestros países" con el "lavado mental de la propaganda" y con el deslumbramiento provocado por "formas foráneas de vida".⁸¹ En Crónica del forastero, escribió:

Ahora,
bosques quemados.
Tierra
que muestra su desnuda y roja osamenta.
Faltan madera y trigo.

Sobran radios portátiles
y mañana tendremos televisión. (CF 51)

Años después, en "Notas sobre el último viaje del autor a su pueblo natal", del libro Para un pueblo fantasma, la llegada de la televisión se relaciona con la destrucción de la vida 'tradicional' en el pueblo, donde el cine ya se ha cerrado:

Ha llegado la TV.
Los niños ya no juegan en las calles.
Sin hacer ruido se sientan en el living para ver a Batman o películas del Far
West.
Mis amigos están horas y horas frente a la pantalla. (PPF 83)

⁸¹ "Los poetas de los lares": 52.

El silencio de estos niños, cautivados por la pantalla, anclados en el living de sus casas, los separa de la relación maravillada del poeta joven en su relación con la naturaleza, y con las cosas pequeñas y mágicas de la cotidianeidad. Los arroja, además, a una especie de madurez precoz: a los niños que jugaban con sillas diminutas, que se escondían para contar sus historias, se contrastaba el silencio de los adultos, "vacío como un muro que ya no recorren sombras" (PNJ 13). Este silencio vacío ha caído ya sobre los niños televidentes, en el pueblo fantasma del libro de 1978, donde el hablante camina, pensando "por primera vez / que no pertenezco a ninguna parte, / que ninguna parte me pertenece" (PPF 81), encontrándose "solitario donde nunca he estado solitario" (84).

Pero el hablante teillierano no es -mejor dicho, termina no siendo- insensible a los encantos de los **mass media**, y su repudio hacia ellos se hace selectivo. Ya en "El poeta en Valdivia", cuando "la llave" -para "trascender lo cotidiano, utilizando lo cotidiano", o, como el verso huidobriano, para "abrir mil puertas"- pudo encontrarse tanto en la azada, como en las revistas de poesía, la chicha de manzana, la sal y la harina, el hablante acotaba: "y no olvidemos / la voz que desde Japón transmite / la pelea de Stevens / que nos emociona a todos" (MM 86). Es justamente en la transmisión del deporte que los medios de comunicación seducen al hablante teillierano, como se ve en su poema sobre Madrid: "en la TV me intereso por el circo y los partidos donde juega Caszeli" (PPF 96).

El deporte

Dentro del mundo supuestamente armónico de los lares teillieranos, interrumpe no sólo la alienante sombra de la ciudad y los artefactos de la tecnología contemporánea, sino también el gusto por lo añejo, por las tecnologías ya obsoletas, y de un modo muy prominente, por el deporte. ¿Existe una contradicción aquí? ¿No hay una incoherencia secreta

en este niño-protagonista que "te hablaría bien del peor alumno del curso / y del partido de fútbol que ayer ganó el 'Aguilasdel Barrio Norte'" (MH 26)? ¿O entre el "tiempo verdadero" en que todos tenían su tarea perfecta y "bebían en paz el vino fraterno al final de la jornada, rodeados de la música de las constelaciones y los árboles", y la rivalidad sangrienta del boxeo o los gallos de pelea?

Por un lado, habría que señalar que el tiempo circular del campo escenifica una constante lucha de fuerzas contrarias. Es la lucha diaria entre luz y oscuridad, en que se mira la luz de un manzano, "obstinada en pelear contra la noche" (CCH 27). Es la lucha entre el cielo y el relámpago: "de nuevo el cielo recuerda con odio / la herida del relámpago" (PAG 34); entre el viento y los árboles: "las manos del viento / remecen los árboles de la huerta" (PAG 26); entre el granizo y los árboles: "viene el granizo, / bandolero blanco, asaltante de huertos" (PAG 53); entre los pájaros y la fruta: "y caen sobre el pasto / pequeñas frutas descarnadas, / picoteadas por los pájaros" (PAG 26); y entre los amantes, cuando el hablante describe "mi amor por ti" como "el gallo de pelea cuyas heridas cura tu padre tras su última victoria" (PPF 75). Por último, en el poema "Fin del mundo", el hablante termina convenciéndose que "el mundo no puede terminar / porque las palomas y los gorriones / siguen peleando por la avena en el patio" (PNJ 33): la existencia de esta lucha sirve así como una prueba de la continuidad del tiempo circular de la naturaleza.

En este sentido, la "fijación por la rivalidad" que Edgar O'Hara ha visto en el protagonista teillieriano,⁸² podría considerarse como algo natural. Por otro lado, el deporte tiene connotaciones rituales que caben perfectamente en la visión lárca de una recuperación del pasado. De hecho, hay una fundación mítica muy concreta, en la importancia del juego y el deporte en la cultura mapuche, que se encuentra en el texto "Pascual Coña recuerda":

⁸²"Jorge Teillier: el lenguaje como numismática": 851.

Jugábamos a las habas apostando lazos, lamas, cuchillos,
Jugábamos a la chueca.
Los mapuches tenían mucho apego a la chueca.
La Misión del Padre Octaviano fue jugada a la chueca.
Venció el equipo que estaba a favor del Padre.
Así se escaparon de la muerte él y su Misión. (PPF 127)

Jugadores y deportistas, los mapuches 'legitiman' míticamente la presencia del deporte en la poesía de Teillier. Llama la atención, también, que en este mismo libro, hay una nota final, según la cual el autor "suele apostar con muy mala suerte a la Polla Gol y es partidario de la Universidad de Chile, el Green de Temuco y el Celta de Vigo" (PPF 138). ¿Estas aficiones deportivas serían una forma idiosincrática de retener el pasado inmemorial, de cumplir con la designación del poeta como "guardián del mito"?

Para O'Hara, "la relación derrota/victoria pasa también por el tamiz de cierta 'utilidad' o simplemente en forma de compensación comunitaria", notablemente cuando el deporte llega mano a mano con rivalidades políticas o bélicas: "Se hablaba de la pelea de Godoy con Joe Louis y de la batalla de Stalingrado" (MM 117); "El triunfo del Frente Popular desembocará en el campo de concentración de Pisagua / Los héroes deportivos eran los boxeadores Fernandito y Carabantes / Godoy que resiste 15 rounds de pie frente a Joe Louis" (MM 141).⁸³

Sin embargo, habría que recordar que el deporte es una presencia que surge sólo tardíamente en Teillier, introducido como otro elemento de la armonía perdida de su infancia, sobrepuesto **a posteriori** por encima de los demás motivos que ya se encontraban en su

⁸³"Jorge Teillier": 851-852.

poesía.⁸⁴ Es justamente en la normalidad del "Fin de mundo", de su cuarto libro -Poemas del país de nunca jamás (1963)-, con sus peleas de palomas y gorriones, donde el deporte aparece por primera vez en su poesía, con una imagen de los amigos jugando fútbol "en el potrero de las afueras" (PNJ 32). Más tarde, el "forastero" volverá al pueblo y verá que "los hijos de mis compañeros de curso / juegan el mismo eterno partido de fútbol" (CF 26). Esta búsqueda de una permanencia en el mundo aldeano vuelve, sin embargo, a ser ilusoria, y en el "último viaje del autor a su pueblo natal", los lugares del deporte se encuentran ya olvidados: "Hay caballos pastando en lo que fue cancha de fútbol. / Todos se interesan sólo por ir a ver los partidos profesionales a la Capital de Provincia" (PPF 84).

Esta incorporación tardía de elementos deportivos en el siempre precario 'paraíso de la niñez' de la poesía de Teillier, proviene, en primer lugar, de la seducción que la radio y la televisión ejercen sobre el protagonista maduro, sobre todo en el espacio del bar, en el que se consumen no sólo el alcohol sino también esos medios de comunicación, y en el que uno de los temas fundamentales de conversación (masculina) es el deporte. Por eso, el protagonista, aunque no tenga dinero, conserva un boleto de Metro "para llegar a un Bar donde encontraría amigos / para comentar los partidos de la Copa Libertadores" (CR 33); o narra que "por decir que Martín nunca sería campeón y ser amigo de Mano de Piedra / el Dueño brindó conmigo con sidra envasada sólo para su consumo" (CR 57); o afirma que "me gustaría volver al Bar del Hotel Soloy / y conversar con el campeón Pedraza / o con 'Mano

⁸⁴Aunque Teillier ha dicho que su interés por el fútbol nació de la Copa Sudamericana de 1945, cuando el joven poeta tenía diez años: "Ahí nació mi afición por el fútbol. Todo el mundo pensaba que Chile iba a ser el campeón. El Sapo Livingstone atajaba todo lo que tiraban al arco. Chile le ganó a Uruguay uno por cero y empató con Argentina a uno, pero después perdió con Brasil y llegamos terceros" (C.Olivárez, Conversaciones: 19).

de Piedra'" (MH 41).⁸⁵ Por último, la importancia del deporte llega a tener tal importancia en la poesía de Teillier, que el protagonista puede decir a la 'amada', con una pizca de ironía pero otra tanta de sinceridad, que "nunca te hubiese querido más / que a los suplementos deportivos de los lunes" (CR 37).

Cuando los héroes deportivos se yuxtaponen a la batalla de Stalingrado o el campo de concentración de Pisagua, representan, como señaló O'Hara, una forma de placer compensatorio para el hombre aplastado por el peso de la historia. También representan, sin embargo, el orgullo nacional. En el fútbol, y mucho más en el boxeo, el chileno se ha visto enfrentarse a los "grandes poderes" sin tener por qué humillarse, aunque tampoco, en verdad, con grandes triunfos.⁸⁶ La pelea de Godoy es ejemplar al respecto: resistir "15 rounds de pie" frente al gran Joe Louis era algo verdaderamente heroico.⁸⁷

Extrañamente, aparte del deporte, los chilenos podían sentir ese mismo orgullo, sólo en la poesía. Como dice Teillier, en referencia a su juventud: "había una cosa muy curiosa: ser poeta o escritor tenía el mismo rango que ser futbolista o basquetbolista".⁸⁸ Ocurre lo mismo todavía hoy, como señaló en una de sus últimas entrevistas, al hablar de las

⁸⁵En una entrevista de 1993, dice Teillier: "Yo he sido un **hombre de bar**. Se conoce mucha gente allí. No sólo fracasados o jubilados: están también los hípicas, los jugadores. ¡Tanta gente busca refugio en el bar! A mí **me gusta hablar de fútbol, de boxeo**" (Ana María Larraín, "Jorge Teillier: 'Voy al encuentro'", El Mercurio, 3/1/93: 4).

⁸⁶En este sentido, la victoria de Colo Colo en la Copa de los Libertadores de 1991 era algo insólito. La historia del deporte chileno sigue desarrollándose de acuerdo con los versos de "Noticiario 1957" de Parra: "El equipo chileno juega bien / Pero la mala suerte lo persigue".

⁸⁷Compárese el "Canto a la derrota de arturo godoy" de Floridor Pérez, un poeta chileno más joven que Teillier, y heredero tanto de lo lárlico como de lo antipoético: "La noche en que perdió Arturo Godoy / ¿te acuerdas? / **Izquierda Godoy - derecha de Joe** / con la oreja pegada al receptor: / **izquierda - derecha** ¡pégale carajo! / Las cuatro radios del pueblo / amanecerían prendidas esa noche." (Chilenas i chilenos, Santiago, Sinfronteras, 1986: 11).

⁸⁸C.Olivárez, Conversaciones: 19.

pretensiones de esos chilenos que "se creen los ingleses de América, o los jaguares, y no se dan cuenta que son cuatro gatos en América y nadie los toma en cuenta en el mundo, excepto a los poetas, a Neruda y a la Mistral. Y tal vez al 'Chino' Ríos y a Zamorano".⁸⁹

Estos paralelismos entre la poesía y el deporte tienen cierta tradición en la literatura chilena e hispanoamericana. Antonio Skármeta alude a la definición cortazariana del efecto del cuento como una especie de K.O., cuando escribe: "si me propusiera acotar mi intención también en términos pugilísticos, tendría que decir que yo aspiraba, en cambio, a empatar o bien perder -como el seleccionado chileno de fútbol- honrosamente".⁹⁰ Por otro lado, las luchas de la "guerrilla literaria" en la poesía chilena constituían una especie de pugilística poética, aunque dirigida menos al lector que al rival. En términos de Enrique Lafourcade:

Siempre lo vi como una especie de match de box a tres bandas, y sin knock-out. Con boxeadores de distintos pesos y diferentes categorías. Pablo de Rokha era peso pesado desde que se inició este match. Cuando conoce a Neruda, en esa época un boxeador aficionado, peso mosca, de Rokha ya era profesional. (...) Huidobro tampoco le hacía el peso a de Rokha. Era un welter, un liviano, y siempre fue un liviano, a diferencia de Neruda que iba subiendo de categoría a medida que se entrenaba, que desarrollaba musculatura lírica. Así llegó a peso pesado y se pudo enfrentar de igual a igual con de Rokha.⁹¹

Además, he citado arriba una entrevista en que el propio Parra habló de la poesía en términos del boxeo: "Hay que concebir a los poetas como atletas, como boxeadores. Un boxeador siempre es derribado por otro que aparece con más energías vitales y con otro estilo de

⁸⁹En Ximena Poó, "Jorge Teillier, versos bajo aspas de molino", La Epoca, 24/12/95: 7B. En Chile, se televisaron en directo todos los partidos de Iván Zamorano con el Real Madrid, y acapararon más espacio en las páginas deportivas que los de la liga chilena.

⁹⁰"Al fin y al cabo ...": 280.

⁹¹En Faride Zerán, La guerrilla literaria: 105.

pelea".⁹²

No es sorprendente, por tanto, que el deporte y la poesía conviven en Teillier: las revistas de poesía "coexisten" con la voz "que desde Japón transmite / la pelea de Stevens" (MM 86). Y la emoción deportiva llega a ser más intensa que la poética: si el hablante quiere más a los suplementos deportivos que a la 'amada', hay también el "poeta de la aldea / que nos leía sus versos guardados años y años en un armario", para olvidarse en seguida de ellos, "cuando vinieron a avisarnos que había una carrera de caballos a la chilena" (CE 39).

El deporte y la poesía conviven, se compiten entre sí por la atención de los protagonistas poéticos, pero también se asemejan. Al fin y al cabo, "los boxeadores tienen mucho que ver con los escritores, poseen rasgos comunes: tienen éxito si tienen un buen **manager**; tienen publicidad, popularidad", y la carrera de ambos es necesariamente una carrera solitaria.⁹³ Por eso, la nostalgia del "viejo púgil", con sus revistas color sepia, su Album amarillento, sus recuerdos y sueños de la juventud perdida, es la misma que acosa al hablante poético a lo largo de la poesía de Teillier (CR 42). Se observa lo mismo en "Pequeña confesión", cuando el hablante, desafiante en su camino 'maldito' -"Sí, es cierto, gasté mis codos en todos los mesones, / Me amaron las doncellas y preferí a las putas"-, promete seguir luchando hasta el final: "Pero aunque sea un boxeador golpeado / Voy a dar mis últimas peleas" (PPE 78).

La poesía, como el deporte, se hace en la práctica y no en la teoría: "Creer que tomar una teoría es saber poesía, es como si tomaras un curso de boxeo y creyeras que vas a ser un buen boxeador. Te pega un combo el primer rústico que va pasando por la calle. No sacas

⁹²En Zerán, "Nicanor Parra": 80.

⁹³Olivárez, Conversaciones: 69.

nada".⁹⁴ Y la práctica, sobre todo en tiempos de desgracia (Para un pueblo fantasma es de 1978), implica apostar, "con la fe de los jugadores", por la poesía, "en el derby de la esperanza / contra los caballos de la muerte" (PPF 133).

⁹⁴Conversaciones: 46.

(V) EL ALCOHOL: DE LA MESA FAMILIAR A LA CUNETA

La creciente pérdida de la ilusión en la poesía lárca, que he examinado en las secciones anteriores, se debe no sólo a un darse cuenta de las contradicciones teóricas que subyacen la visión del mundo que propone, sino también al poder aniquilador de la dictadura pinochetista y a las seducciones del progreso tecnológico. Otro factor fundamental en esta pérdida es el alcohol, que traza, en la poesía de Teillier, un camino inexorable desde una simbología de connotaciones positivas, según la cual representaría la comunión más auténtica entre los seres humanos, hasta la desintegración del hablante, atrapado en las garras del alcoholismo.

La comunión

En los primeros libros de Teillier, el alcohol es un producto de fabricación local o familiar, sobre todo el vino, pero también el pipeño y los licores caseros, que suelen beberse, además, en el centro mismo del mundo lárco: la mesa familiar.⁹⁵ En "Historia de hijos pródigos", el padre "ofrece el vino / y los vasos se alzan con un gesto inmemorial", en un gesto que pertenece al "verdadero" tiempo circular, vislumbrado en este poema, del que sobreviven "las semillas del pan y del vino", y en que todos los hombres "bebían en paz el vino fraterno al final de la jornada, rodeados de la música de las constelaciones y los árboles" (PNJ 37). El vino, aquí, es uno de los modos de integrarse en el "orden inmemorial de las

⁹⁵En el glosario de Mis mejores poemas, Pablo de Rokha define así el pipeño: "Pipeños son mostos sureños, del año, no añejos, del campo y fluviales, avecindados en los 'trumaos' (terrenos de aluvión en condición de semi-arenales y de semi-pedregales), de las riberas del río Itata, por ejemplo, en los viñedos de toda la provincia de Ñuble, y que se expende en toneles o 'litriado' (por litro) o en damajuanas o barriladas, y los que no se filtraron, conservándoles el sabor natural de los lagares de los lugares departamentales, provincianos o aldeanos, no metropolitanos, con gusto profundo a patria y a causa popular, adentro" (341).

aldeas y de los campos", que seguía siempre la "misma segura rotación" de las estaciones.⁹⁶

Esta visión del vino se repite frecuentemente en los primeros libros: "Un amigo reparte el pan y el vino. Siempre eso es bueno. / Y es bueno desear que sea eterno" (AM 35); "Hay amigos que han esperado años / para compartir un viejo vino" (PS 162); "Hablamos con nuestros compañeros de banco / (...) / Nos invitan a tomar pipeño" (CF 27). En otros poemas el vino se asocia específicamente con el amor: "esas manos llenaban mi vaso de vino" (PAG 33); con la libertad: "el vino es el mensaje que nos envía el cielo liberado" (PAG 37); y con la alegría: "el vino es un joven borrachín y alegre" (PAG 53).

Según Aldo Fernández, el símbolo del vino -junto con el del pan- es aludido reiteradamente en Teillier "para exaltar y valorar el acto de comunión, recordándonos a Jesús cuando multiplica los panes y los peces en la ciudad de Betsaida".⁹⁷ Fernández, al concentrarse puramente en Muertes y maravillas, y al carecer, por tanto, no sólo de una visión de la poesía posterior a 1971, y también de la cronología de la poesía incluida en la antología, no logra ver como esta simbología de la comunión (que sí se enriquece, en algunas -pero no todas- ocasiones, connotaciones cristianas), tiende a disiparse paulatinamente a partir de Los trenes de la noche, y muy aceleradamente desde el comienzo de los años 70.

Una señal muy marcada de este cambio puede verse en las siguientes cuatro citas, tres de ellas de los primeros libros, y la última de Para un pueblo fantasma (1978): "es bueno saludar los platos y el mantel puestos sobre la mesa, / y ver que en el viejo armario conservan su alegría / el licor de guindas que preparó la abuela" (PAG 17); "Es bueno beber un vaso de cerveza / para prolongar la tarde" (CCH 25); "Un amigo reparte el pan y el vino. Siempre eso es bueno" (AM 35). El último ejemplo se deja leer con cruel ironía, en el

⁹⁶"Los poetas de los lares": 52.

⁹⁷Jorge Teillier: un país por fundar": 85.

contexto de los anteriores. Proviene de "Paisaje de clínica", un poema en que el hablante está 'ingresado' forzosamente, por motivos de desintoxicación alcohólica, dentro del régimen carcelario de una 'familia' de enfermeros y médicos, participantes en un país entregado al consumismo y a la invasión indiscriminada de productos foráneos: "es bueno comprar coca-cola / a los Hermanos Hospitalarios" (PPF 63). No es la abuela ni un amigo, sino estos siniestros "Hermanos", quienes ofrecen una bebida que no es autóctona y 'lárica', sino el producto más representativo del consumismo norteamericano. Y aunque siga siendo "bueno" beberla, llama la atención que esta bebida no se reparte en un ambiente solidario o familiar: la coca-cola, como es natural, se compra. Hay una cruel ambigüedad en el adjetivo "hospitalarios", porque al 'invitado' en este hospital carcelario los 'huéspedes' le cobran la bebida. No es ausente, por otro lado, algún eco del **Big Brother** orwelliano en estos Hermanos...

El borracho: personaje del pueblo

Los borrachos del pueblo son personajes pintorescos que cruzan a tropezones los primeros libros de Teillier, y miembros imprescindibles de la comunidad lárica: "El zapatero del barrio ya está ebrio, / y canta, entre risas de chiquillos" (PAG 54); "carpinteros ebrios con las ropas aún llenas de virutas" (AM 31); "el borracho del pueblo / dormirá en una zanja" (PNJ 32); "titubean las luces de los almacenes como los pasos de los maestros ebrios" (CE 43). En libros posteriores, este personaje se ve ya, quizás, degradado, atrapado en la sociedad consumista, seducido por la publicidad: "ebrio, el profesor de matemáticas / se declara a la niña del calendario" (PPF 30).

Llega el momento, además, en que el personaje del borracho pintoresco queda marginado o, más bien, en que el hablante poético se da cuenta de que él mismo es uno de

esos personajes, cuando "el cartero se ha perdido / ebrio como yo a mediodía" (PPF 19); o cuando bebe pipeño en un negocio clandestino con el dueño, con un tractorista "que nos asegura que Hitler está vivo", y con un estibador de Talcahuano "y su compadre mapuche": "Todos bebimos en la misma medida, / y volvimos como nuestros antepasados / ebrios al pueblo que un día nos rechazará" (PPF 85). El borracho del pueblo, pintoresco y tradicional - ¿otra forma de integrarse a la forma inmemorial de las aldeas?- no puede seguir como antes, en tiempos autoritarios (bebían en un negocio clandestino), poco receptivos a la auto-aniquilación del alcohólico.

La amistad, y la soledad de los bares

A partir de El árbol de la memoria, el espacio del alcohol tiende a trasladarse desde la mesa familiar al bar, el lugar donde el hablante se reúne con sus amigos: "Bebo un vaso de vino / con los amigos de todos los días" (AM 32); "Me despido de los amigos silenciosos / a los que sólo les importa saber / dónde se puede beber algo de vino" (AM 41); el hablante plantea la posibilidad de quedarse en el pueblo, "conversando con amigos aburridores / sobre política, fútbol o viajes por el espacio / mientras tictaquean las goteras del bar" (TN 137); "En el bar del Hotel estuve esperando las campanadas que anuncian la llegada del tren. / Pero los nuevos amigos hicieron llegar nuevas botellas / y allí estuvimos hasta el alba de los trenes de carga" (CF 26). La amistad de estos amigos, en los primeros libros, está llena de sentimientos solidarios y fraternales, y existe de un modo privilegiado en el espacio del pueblo: en la ciudad, en cambio, hay "bares donde sólo hallabas desconocidos" (AM 40).

El espacio de los bares permanecerá central en toda la poesía de Teillier, pero hay cambios notables. Mientras más bebe el hablante, y más se hunde en el pozo del alcoholismo, sus "mejores y únicos amigos" llegan a ser los "aturdidos, ciegos vagabundos de la nada":

amigos cesantes, borrachos y sin dinero. La amistad del bar tiende a degradarse, y convertirse en el simple compañerismo de estar juntos, más o menos azarosamente, en el mismo lugar, más que una relación fraternal. Es notable que el protagonista-bebedor empieza a dar gran importancia justamente al compañero de bar que le invita a beber: una consecuencia lógica, desde luego, en alguien "apenas con dinero para tomar una cerveza" (TN 133) y, más tarde, gravemente endeudado: "En la casa de la ciudad no he pagado la luz ni el agua. / Sigo refugiado en los mesones / mirando los letreros que dicen 'No se fía'" (PPF 83). Por eso, en "Pequeña confesión", declara con orgullo que "siempre fue mío el primer vino que ofrecieron" (PPF 78); y en otro poema, que "por decir que Martín nunca sería campeón y ser amigo de Mano de Piedra / el Dueño brindó conmigo con sidra envasada sólo para su consumo" (CR 57); y que "'El tío Cuti' ha vendido desde la madrugada / un canasto de empanadas y pan amasado. / Y ahora me invita / a beber chicha de Chincolco hasta que sus bolsillos quedan vacías como su canasta / y tal vez los míos" (MH 16);⁹⁸ o, finalmente, dice a su mujer: "Pero no temas por mí / aún los desconocidos me invitan vino blanco en cualquier mostrador" ("Resurrección" I).

La desintegración de la amistad y esta forma de abusar de la confianza del compañero de bar, convierten al hablante, cada vez más, y sobre todo en El molino y la higuera, en un bebedor solitario, cargado con un sentimiento de desolación que el hablante ya prevenía en su primera etapa, al decir que "todo es desolador como el vino crepuscular de los solitarios" (CF 28). En el libro de 1993, esta desolación es ubicua: "Un hombre solo en una casa sola" no ve más que "una copa vacía" (MH 12); en "Estamos solos", una mujer grita a un hombre pero "él no quiere verla ni oírla", y sigue "acumulando sueños en la copa de su ebriedad"

⁹⁸ Hay algo enigmático en este "tal vez". ¿Será que el hablante deriva un placer perverso del acto de beber gratis, a la vez que él mismo se niega a compartir e invitar al otro?

(14); en "Nostalgias del Far West", el hablante se encuentra solo "donde Don Rocha frente a un vaso de whisky" (19); hoy es "un miembro del Club de los Corazones Solitarios" (26), y le gusta "llegar al Hotel Siegmund donde Mario me dice: / ¿Don Jorge, se va a servir lo mismo que hace quince años?" (37).⁹⁹

El fracasado: el hablante alcohólico

El hablante que al comienzo experimenta en el vino una comunión y armonía perdida en el pasado, en la casa familiar y luego con los amigos en el bar, poco a poco se siente convertir en el personaje pintoresco del borracho del pueblo, y después cae, irremediablemente, en el alcoholismo: "Yo me invito a entrar / a la casa del vino / cuyas puertas siempre abiertas / no sirven para salir" (PS 165). Es el camino sin vuelta, que Teillier ha ejemplificado, en una entrevista, con un proverbio chino: "un hombre busca un trago, un hombre busca otro trago, pero el tercer trago busca un hombre".¹⁰⁰

Ya en 1961, se intuía el fracaso del hablante que volvía para las vacaciones, "cuando eras -para los parientes que te esperaban- / sólo un alumno fracasado con olor a cerveza" (AM 33). La ebriedad empieza a figurar siempre más en su poesía: "los pueblos flotan en mi cabeza / que he inundado de vino en este largo viaje / como flotan los viejos troncos / en los ríos en crecida" (TN 136); "Día tras día / en los charcos verticales / de los espejos de los bares / se va perdiendo tu cara / esa hoja caída de un árbol condenado" (PPF 43); "oscilo entre la embriaguez parcial y la completa" (PPF 103). El alcohol se convierte así en una

⁹⁹En las Conversaciones con Olivárez, Teillier dice: "El bebedor debe ser un solitario. El que eligió la ruta del alcohol para ciertos momentos, no para toda la vida por supuesto, es un solitario. (...) Si yo fui un bebedor social -cosa que practiqué mucho- creo que ya lo abandoné" (85). Lo que el poeta ve aquí como una tendencia en su vida, se encuentra corroborado, plenamente, en el hablante de sus poemas.

¹⁰⁰Olivárez, Conversaciones: 85.

presencia constante en esta poesía, cuya voz lírica, en los últimos libros, se reconoce presa del alcoholismo.

El vino y los recuerdos

Desde el comienzo, el vino se asocia, en la poesía de Teillier, con los recuerdos, con una forma de acceder al pasado perdido. "En la casa de mi amigo / bebo la copa que me da, y pienso en ti" (PAG 45), dice en su primer libro, que habla también de una ventana siempre "abierta al país del vino, del recuerdo" (62). Del mismo modo, hay ancianas "que se emborrachan / para recordar las fiestas de principios de siglo" (TN 136), y el bar llega a ser uno de los espacios privilegiados para desencadenar los procesos de la memoria: "en el tiempo líquido del bar / los recuerdos son troncos flotantes en el río tras la crecida" (MM 136); o bien: "yo apoyado en el mostrador del bar / brindo con mi vaso de pipeño / por los viejos y buenos tiempos" (CR 44).

Al estimular los recuerdos, el alcohol también sirve para olvidar el presente repudiado por el hablante:¹⁰¹ "Inundo de vino mi cabeza / para olvidar la cancioncilla senil / que tararea el carro de tercera, / para olvidar a los torpes campesinos / con sus canastos con quesos o gallinas" (TN 136). Este ejemplo es curioso, porque lo que se repudia no es la ciudad, tan aborrecida por el hablante, sino los "torpes" campesinos, es decir, los que se quedaron integrados en los pueblos, y no los que emigraron a la ciudad y perdieron el pueblo -aunque permanecen presos de su sempiterna nostalgia-, como el poeta-hablante. En estos campesinos, seguramente, existirían las huellas más concretas del "mundo del orden inmemorial de las aldeas y de los campos", anhelado y buscado por la poesía lírica, pero el hablante bebe para

¹⁰¹En una entrevista de 1988, Teillier dijo: "Los intelectuales a lo mejor beben por un rechazo a la realidad. No me gusto yo o no me gusta ver la realidad, es aburrido ser real, es preferible ser un personaje" (Antonio Martínez, "Escribo de noche", La Epoca, 13/3/88: 32).

olvidarlos, molesto quizás por la cotidianeidad torpe que representan, y que contrasta con su visión idealizada e irreal de un "país de nunca jamás".

Por último, el alcohol, que estimula el recuerdo, también, paradójicamente, aturde los sentidos y anula la capacidad de recordar. En el poema "Aperitivo" (PPF 19), el hablante se instala en un bar y pierde el tiempo "para ganar la esperanza": la esperanza, concretamente, de recobrar a una de "las muchachas que te olvidaron". "Tú podrías recobrar a una / Que era una manzana silvestre / Apenas tocada por la primera helada", dice el hablante. Esta esperanza de recobrar a la muchacha, o sea, de recuperar el pasado perdido, queda olvidado, sin embargo, en seguida, desvaneciéndose en la ebriedad. Se **podría** recobrar la muchacha, dice, pero -y el "pero" en el texto, es un indicio lacerante de la desolación del bebedor solitario- el esfuerzo es innecesario, porque la ternura que ella pudiera ofrecer existe ya, mejor y más inmediato, en el acto mismo de tomar el aperitivo:

Tú podrías recobrar a una
Que era una manzana silvestre
Apenas tocada por la primera helada
Pero el aperitivo es tierno
Como un jilguero sobre un alambre de púa
Como el olor de la tierra tras el riego
Como la cansada luz de una bicicleta
En el camino donde el cartero se ha perdido
Ebrio como yo a mediodía.

Ignacio Valente señala los últimos seis versos de este poema como ejemplos de "imágenes débiles, algo convencionales, ya trilladas por su poesía anterior, y que no responden a una intuición definida".¹⁰² Discrepo: responden, a mi juicio, a la intuición bien definida de un hablante que cree que lo convencional no es necesariamente negativo en la poesía; al

¹⁰²"Jorge Teillier: Para un pueblo fantasma": III.

contrario, que es tan necesario como positivo, para poder adherirse a un mundo de tradiciones (y convenciones) en vías de extinción. Lo desgarrador de estos versos estriba, justamente, en que la ternura, la pureza y la nostalgia, que están a la raíz de estas imágenes, y que no son en sí, ni tienen por qué serlo, especialmente originales, puedan ser comparadas con una bebida alcohólica, desde la perspectiva de un hablante ya ebrio y perdido a mediodía. El alcohol aquí no sirve para recordar el encanto de los espacios y tiempos perdidos, ni la fraternidad y el amor de ese pasado. Los reemplaza, y los termina anulando.

El alcohol y la poesía

Al final del prólogo a Muertes y maravillas, escribe Teillier: "Para terminar diré que el vino y la poesía en su oscuro silencio dan respuesta a cuanta pregunta se les formule" (MM 19). En otro lugar, Teillier llegó a afirmar que su relación con el alcohol era "tan primaria como la relación con el alfabeto".¹⁰³ Esta relación positiva se ve también en una imagen de "El poeta de este mundo", en la idea de que la poesía "debe estar sobre todas las mesas / como el canto de la jarra de vino que ilumina los caminos del domingo" (MM 82).

Al mismo tiempo, la relación poesía-alcohol se debe, según Teillier, a la imposibilidad del poeta de soportar este mundo sin beber. En este sentido, en sus Conversaciones con Olivárez afirma que hay dos clases de bebedores: por un lado, los "curaditos", que beben simplemente porque nacieron en un clima alcohólico; y por otro, los "drogadictos de la poesía", que beben por "la tensión de escribir poesía y de contraponer el mundo personal, que es muy fuerte interiormente, con un mundo que no te acepta es algo de verdad muy duro" (84). Por eso, el poeta lárco tiende a sentir "afinidad" con poetas que han sido bebedores: como "el ebrio poeta" Li Tai Po (MM 143), como Esenin, Teófilo Cid y Dylan

¹⁰³Olivárez, Conversaciones: 87.

Thomas. El poema dedicado a Esenin, "Pequeña confesión", se articula en torno a un verso reiterado -con leves variaciones- como un estribillo: "yo gasto mis codos en todos los mesones" (PPE 77), y en un texto posterior, el hablante habla del "guitarrero borrachín de Riazan" (MH 32), identificándose así, desde una perspectiva solidaria, con el comentario despectivo de Maiakovski.¹⁰⁴ Habría que recordar, también, la descripción que hace el poeta de (con) Machado, al llamarlo "borracho melancólico", y decirle que "tú nos das a beber / vino nuevo en odres viejos" (PPE 123): vino y poesía unidos, como tantas veces en Teillier.

Esta fusión del alcohol y la poesía se repite a menudo, como en la queja de la 'amada': "Me gustaría ver el día -dices tú- / en donde vea un poeta huir del vino" (MM 96). Uno de los epígrafes de Cartas para reinas de otras primaveras, del poeta inglés A.E.Housman, sigue la misma línea: "El día en que yo nací / gracias a Dios estaba lloviendo gin" (CR 5). En un contexto hispánico, creo que estos versos entran, casi inevitablemente, en un juego intertextual -y paródico- con los conocidos versos del último poema de Los heraldos negros de Vallejo: "Yo nací un día / que Dios estuvo enfermo". La diferencia establecida es curiosa, hasta inquietante: si la enfermedad de Dios puede relacionarse con la angustia y el dolor de la poesía de Vallejo, ¿qué se puede esperar de la poesía escrita en el reino de un dios borracho?¹⁰⁵

El alcohol conduce, además, a la enfermedad. En el prólogo de Muertes y maravillas, Teillier escribe que Teófilo Cid y Carlos de Rokha, ambos grandes bebedores, "pagaron con

¹⁰⁴"La inadaptación, los fracasos sentimentales, la dipsomanía lo llevan (a Esenin) al suicidio. 'El pueblo ha perdido a su resonante guitarrero borrachín', escribió reprobatoriamente Maiakovski" (Teillier, "Serguei Esenin, el último poeta de la aldea": 13).

¹⁰⁵En su artículo-entrevista sobre Parra, Teillier comenta: "El poeta (Parra) pide una cazuela de ave con un acompañamiento no muy folklórico: agua mineral, mientras yo bebo la bebida favorita de Dios según dice Juan Emar en Miltín: cerveza" ("Viaje por el mundo de Nicanor Parra": 78).

su vida su calidad de poetas", en este mundo sin imaginación donde la poesía es "considerada como la lepra" (MM 14). Y en "Armando Rubio Huidobro (1955-1980)", se llama al joven poeta "tranquilo ángel (...) de los bares a punto de cerrar" (CR 31).

Por último, en su últimos poemas y entrevistas, Teillier habla de una "sequía" poética, que se relacionaría no sólo con la presencia aplastante del mundo del capitalismo transnacional y con la dictadura, sino también por los efectos destructivos del alcohol en el protagonista poético. En "Semana valdiviana", el hablante se dice: "vas de un bar a otro enfermo de poesía, / de esa poesía que nunca has de escribir" (CR 26). La caída en el pozo sin salida del alcohol y la caída en la esterilidad literaria son una y la misma.

El alcohol, la enfermedad y la locura

La poesía de Teillier, sobre todo a partir de Para un pueblo fantasma, se hace consciente de las tremendas consecuencias físicas, mentales y poéticas del alcohol. En su forma más liviana, estas consecuencias se hacen sentir en unas resacas temibles: "Sólo tengo deudas y despertares de resaca donde hace daño hasta el ruido del alka seltzer al caer al vaso de agua" (PPF 83).¹⁰⁶ El alcohol destruye la capacidad mental del hablante, conduciéndolo a una especie de locura: "Sopla el viento de los locos / y hace que tu cerebro se llene de agujeros / por donde entra el vino" (PPF 22); pero se relaciona, sobre todo, con la cirrosis hepática, sufrida por Stan Laurel ("El Flaco hinchado de cirrosis" en el poema "Triste, solitario y final", CR 45), por "los amigos muertos de cirrosis" del "Paisaje clínico" (PPF 63), o bien por el propio poeta (en los tiempos de la dictadura, "me salvó el alcohol, aunque

¹⁰⁶Compárese también: "Despierto sin saber qué día ni hora es / Las camisas sucias me miran con reproche. / (...) / Me levanto con dolor de cabeza" (PPF 65).

me arruinó el hígado y tengo cirrosis hepática"¹⁰⁷). La enfermedad provocada por el alcohol encamina al poeta-bebedor hacia la muerte: así, en el poema dedicado a Armando Rubio, "nos sirven los aperitivos de Nuestra Señora la Muerte" (CR 31). Este camino puede verse con mayor claridad, quizás, en la lacerante ironía con que Teillier escribe sobre un poeta-bebedor ejemplar: "Teófilo Cid decía: / 'Amad la línea recta poetas' / Sí / La línea recta que lo llevó de los túneles morados al hospital a la fosa común" (MM 138).

La dependencia descontrolada en el alcohol tiene, por otro lado, un inconveniente muy concreto en tiempos de dictadura: tanto el orden público como el toque de queda son normas difícilmente respetadas o respetables para los borrachos. Por eso, el viento invernal arrastra a los vagos y los ebrios, "y los deja fuera de las Hospederías, / los hace entrar a escondidas a dormir hasta en los Confesionarios", para evitar "los radiopatrullas (que) aúllan amenazantes / y el Teniente de Guardia (que) espera con su bigotito de aprendiz de nazi / a quienes sufrirán la resaca por no pagar la multa" (CR 19).¹⁰⁸

No obstante los peligros del alcohol, el poeta, fortalecido por su afinidad auto-destructiva con tantos otros escritores, sigue fiel a sí mismo y desafiante a pesar de las acusaciones de los demás: el poema "Pequeña confesión" es ilustrativa, al defender -hasta las últimas consecuencias- su decisión de seguir la 'línea recta' escogida, y afirmar que "es mejor morir de vino que de tedio" (PPF 77); en el "Epitafio" a Samuel Donoso, también se celebra la coherencia de la vida del bebedor: "Aquí yace con mi infancia Samuel Donoso / cuyo nombre fue escrito por el vino. / Fue un rondador de tabernas / hasta que al final cayó en

¹⁰⁷En Zerán, "Teillier a la defensa del poeta": 122. La muerte de Teillier, en primavera de este año, fue una consecuencia de esta enfermedad.

¹⁰⁸El mismo peligro del encarcelamiento se ve en "Un taxi más", de Para un pueblo fantasma: "Un taxi más. Antes que en las comisarías / te sorprendan los rosados dedos de la aurora" (68).

las cunetas. / (...) / Tú, que lo conociste, si lees estas líneas, / vé a beber en su nombre" (CR 121);¹⁰⁹ asimismo, en el poema-carta "A César Young en Panamá", el hablante, coherente hasta la última copa, declara que le gustaría volver a tomar "el 'Herrerano Blanco' que te ha causado tres infartos" (MH 41).

Las acusaciones de los otros, y particularmente de la 'amada', son frecuentes pero inefectuales frente a la postura del poeta-bebedor: "El vino blanco estará tan frío como tu mirada cuando me acusas de estropear mi hígado / y convertirme en mal padre y pasto de psiquiatras" (CR 17); mientras tanto, "se deshace indiferente frente a ti mi cerebro / inundado por la cerveza que me pides que no beba" (DP 171). Por eso, la voz acusadora cae en el vacío, y en la ironía desafiante del hablante que la tilda de santurrón: "Y ahora / voy a pedir otro jarrito de chicha con naranja / y tú / mejor enciértrate en un convento" (CR 37).

La relación de la poesía teillieriana con el alcohol es ilustrativa de la tragedia que esta poesía sufre desde sus comienzos. Las pretensiones láricas, que buscan realizarse bajo la inspiración del alcohol (contacto con el lar, con el personaje 'típico' del pueblo, con los recuerdos del pasado, con otros poetas-bebedores), se pierden irremediablemente en la niebla alcohólica, en la soledad del hablante enfermo. Hasta cierto punto, se podría relacionar el colapso del larismo de Teillier con su abrirse a otras culturas: ocurrió con los **mass-media**, y con la deuda textual del chileno con escritores extranjeros -supuestamente en la misma línea lárica-; lo mismo ocurre aquí, cuando el hablante cambia de bebida, y deja de beber los

¹⁰⁹En 1971, una de las "Cosas vistas" era "Un vaso de cerveza, / una piedra, una nube, / la sonrisa de un ciego / y el milagro increíble / de estar de pie en la tierra" (MM 98). Cuando los vasos de cerveza se repiten y se repiten, el milagro increíble de "estar de pie en la tierra" se trueca por la degradación -desafiante- de estar postrado en las cunetas, como Samuel Donoso (que "al final cayó en las cunetas"), o como el propio hablante (o su alter-ego, al que se dirige tantas veces, y tan machadianamente, en segunda persona), postrado en las cunetas: "Santiago está en primavera y tú en las cunetas / y en el futuro las **embajadas** o el Hogar de Cristo" (CR 34).

productos locales. En una entrevista de 1988, Teillier afirmó que él nunca había dejado de tomar el vino tinto, ni siquiera en los tiempos del **boom** económico, cuando el whisky bueno era barato, y amenazaba con reemplazar los gustos y desterrar las costumbres: "Muchos escritores por caer en el **boom** se murieron. Yo soy chileno típico y siempre he tomado vino".¹¹⁰ Su última poesía muestra, en cambio, que el hablante teillieriano bebe ya no sólo vino, sino también (sólo en Cartas para reinas de otras primaveras) vainas, cervezas, piscos, Tom Collins, chicha con naranja, coñac, pipeño, gin tonic, el "Rayo de Jersey" (whisky con jugo de manzana), y chicha de manzana: se ha convertido, como se ve, en un bebedor auténticamente mestizo y ecléctico. Lo que le ocurre a Teillier, a pesar suyo, como poeta, le ha sucedido también como bebedor: al ritmo de las transformaciones que sufre su país, el personaje lárco se ha ido, irremediablemente, **postmodernizando**.

¹¹⁰En Antonio Martínez, "Escribo de noche", La Epoca, 13/3/88: 32.

(VI) EL LENGUAJE LÁRICO

Hasta el momento, he mostrado cómo aspectos de la sociedad contemporánea y los **mass media**, y de la contingencia política, han tenido un impacto muy significativo en la distorsión y hasta la liquidación de las ya precarias aspiraciones del poeta lárlico. En la siguiente sección, examinaré elementos del lenguaje lárlico, y las transformaciones que experimenta a lo largo de la producción de Teillier.

Los poetas de los lares intentan "integrarse al paisaje", y son "observadores, cronistas, transeúntes, simples hermanos de los seres y de las cosas", lo cual explicaría, en cierto sentido, la sencillez de su lenguaje poético, que "no se diferencia fundamentalmente ya del de la vida cotidiana", y tiene la intención clara de "acercar al poeta a los lectores".¹¹¹ Mediante este lenguaje, los poetas buscan comunicar al lector, que es como otro hermano, su experiencia de un "tiempo de arraigo", y de una autenticidad perdida por falta de contacto con la tierra (MM 17).

Sin embargo, una vez más las aspiraciones lárlicas tienden, desde un primer momento, a fracasar. O'Hara ha señalado que aunque Teillier arremete contra la falta de autenticidad de ciertos escritores cosmopolitas y desarraigados, cuyo lenguaje se habría alejado de la tierra y las comunidades aldeanas, su propia relación con el lenguaje tampoco es "de entera confianza", desde Para ángeles y gorriones.¹¹²

Uno de los problemas de ciertos estudios sobre Teillier -como los de O'Hara, Julie Jones y Aldo Fernández- es su dependencia en la antología Muertes y maravillas, que incluye, es cierto, la mayoría de los poemas publicados en libros anteriores, pero que no sigue un

¹¹¹"Los poetas de los lares": 51.

¹¹²"Jorge Teillier: el lenguaje como numismática": 850.

orden estrictamente cronológico. El aspecto cronológico es importante justamente para mostrar los vaivenes de la poesía de Teillier, y su paulatina incorporación o desprendimiento de ciertos motivos o imágenes cruciales. En cuanto al lenguaje láríco, existe una desconfianza inicial en las posibilidades de comunicación auténtica, un mayor optimismo después, en libros como Poemas del país de nunca jamás (1963), y luego una progresiva tendencia de (intentar) fortalecer la (búsqueda de) autenticidad mediante la reescritura y la incorporación de textos ajenos, que tendría, sin embargo, a largo plazo, el efecto contrario.

En Para ángeles y gorriones, el primer libro de Teillier, la relación con el lenguaje es claramente problemática: "las amadas palabras cotidianas / pierden su sentido / y no se puede nombrar ni el pan, / ni el agua, ni la ventana" (17). El poeta láríco se da cuenta desde el principio que el lenguaje cotidiano -que "no se diferencia fundamentalmente ya del de la vida cotidiana"- no sirve para comunicar. En el mismo libro, "Sentados frente al fuego" es un poema que contrasta un pasado de amor y comunión ("yo llenaba esas manos de cerezas, esas / manos llenaban mi vaso de vino") con un presente tenebroso, en que los dos protagonistas se sientan "sin decir palabra", frente a un fuego que envejece. Hay una oración truncada -signo en sí de la imposibilidad de la comunicación-, en el que el hablante añora el tiempo perdido, como si la palabra, que no busca en vano, fuera capaz de devolverles al pasado: "Quizás si yo pudiera encontrar una palabra." (33).

En el poema siguiente, "La última isla", vuelve otra vez este silencio y falta de comunicación, junto con el deseo imposible de superarlos: "El silencio no puede seguir siendo mi lenguaje, / pero sólo encuentro esas palabras irreales, / que los muertos les dirigen a los astros y las hormigas" (34). Hasta cierto punto, la misión del poeta láríco es la de adentrarse en este lenguaje de los elementos cósmicos y naturales, y de las cosas cotidianas, aunque éste también pierda su capacidad comunicativa: el mar y las estaciones "en vano tratan de hablar"

con el cielo, "con palabras como: peces de oro, oleaje de lomas florecidas" (39); y el cielo por sí "habla un lenguaje gris", que hace callar al vino y al té, mientras "los espejos se fatigan / de repetir el nombre de las cosas. / No dicen nada. No dicen: 'un visitante', / 'las moscas', 'el libro sobre la mesa'. No dicen nada los espejos" (21).

Hay un poema de este primer libro que abre el camino, sin embargo, hacia una comunicación entre el hablante, la naturaleza y las cosas. En "El aroma", "Los labios del tiempo despiertan, / y pronuncian, mojada de lluvia, / la primera palabra que recuerdan. / Y se enciende la llama del aroma" (51). El hablante empezará, desde este momento, a fundirse y comunicarse con el mundo en breves momentos epifánicos de contacto con una "realidad secreta", mediante las palabras "irreales" del lenguaje de las cosas, que escoge, definitivamente, por encima del silencio.

En libros posteriores, se ve que el poeta aspira a recuperar esta comunicación con los muertos y a alcanzar la realidad secreta, hablando con los muertos: con los que habitaron, tal vez, el país de nunca jamás del "verdadero tiempo". Los primeros versos de "Para hablar con los muertos" -uno de los pocos poemas de Teillier que podría interpretarse como una especie de poética-¹¹³ son elocuentes al respecto:

Para hablar con los muertos
hay que elegir palabras
que ellos reconozcan tan fácilmente
como sus manos
reconocían el pelaje de sus perros en la oscuridad.
Palabras claras y tranquilas
como el agua del torrente domesticada en la copa
o las sillas ordenadas por la madre
después que se han ido los invitados. (PS 158)

¹¹³Cuando Olivárez le pregunta a Teillier por su poema favorito, éste declara que "Para hablar con los muertos" es "el que menos me disgusta" (Conversaciones: 154-155).

Existe, entonces, un afán lárco de comunicar con lo elemental, y con el hombre ya muerto y entregado a la naturaleza. Las palabras adecuadas son las que recuerdan la comunicación no verbal, pero totalmente auténtica, que existe en la relación del amo con su perro. Son palabras "claras y tranquilas", capaces de domesticar y ordenar el caos del mundo moderno. Los poetas de los lares, dice Teillier (y el poema citado es del mismo año, 1965), pretenden afirmarse en el "mundo del orden inmemorial de las aldeas y de los campos"; por su parte, la poesía "aspira al orden. Enfrentado al caos el poeta rehace el mundo, entrega luego un nuevo mundo cerrado al cual invita a habitar: el poema".¹¹⁴ Y este orden -tanto vivencial como poético- se busca en una especie de "poesía genealógica", que pueda comunicarse con los muertos, con esos "antepasados que lo acompañan (al poeta) en su tránsito terrestre". Como dice el poema, si se habla así -ordenadamente, con palabras claras y tranquilas-, los muertos, a través de la naturaleza, responderán: "un día nos responderán / con una hoja de álamo atrapada por un espejo roto, / con una llama de súbito reanimada en la chimenea, / con un regreso oscuro de pájaros".¹¹⁵ El lenguaje lárco es, como se ve, el lenguaje de las cosas, el lenguaje que corresponde a una forma de vida y comunidad humana totalmente integrada a la naturaleza.

Este lenguaje de los muertos es también el lenguaje de los niños. Son ellos los que mejor se comunican con los muertos: "Sólo una niña que aún no sabe hablar / sigue hablando con su sombra. / Quizás es la sombra de una muerta / que quisiera comunicarse con nosotros" (PNJ 35). Se borra una vez más la división entre la realidad y la irrealidad en esta comunicación que sólo establece la niña (y a la que aspira el poeta) con los muertos. El

¹¹⁴"Los poetas de los lares": 52, 50.

¹¹⁵La comunicación con los muertos se ve en otros poemas: "El padre lee a sus hijos un cuento de hadas / y el hermano muerto escucha tras la puerta" (PNJ 11); "Los muertos quieren dirigirse a ti / con los fríos peces de sus palabras" (CF 23).

hablante recuerda siempre, con gran nostalgia, cómo se comunicaba con la naturaleza, cuando era niño, en "el patio dominical de tu casa / que me hablaba con su lenguaje de gorriones" (PNJ 25); donde salió alguna vez para "decirle a los conejos / que el amor había muerto" (41). Es un lenguaje, sin embargo, que ha perdido en su madurez: "el temporal habla a la casa en un lenguaje que ya hemos olvidado" (38).

No obstante, el adulto -sobre todo, el poeta- también puede sorprender, en momentos privilegiados, esta comunicación. Algo tan sencillo como una nota de guitarra puede desencadenar la "luz inmemorial de las palabras", que iluminará la miseria cotidiana: "la luz de las palabras verdaderas / gastadas como instrumentos / que pasan de padres a hijos".¹¹⁶ El poeta las buscará no como instrumentos, sino en su sentido "verdadero", como un nexo con el pasado perdido y el tiempo de los muertos: "Ellas nos hablan de las fiestas de los pobres, de la felicidad de comer un poco más los domingos, de nacimientos y juicios finales". Son palabras que cumplen con el deseo láríco de "integrarse al paisaje" y reconciliarse con la muerte: "Esa vieja voz nos hace reintegrarnos a la tierra, / allí donde nos reuniremos y desapareceremos, / y descubrimos, por un momento, / que podemos lograr una muerte perfecta" (CCH 23). Una vez más, ésta es la poesía genealógica pedida por Teillier, en que el poeta se siente rodeado de los antepasados que lo precedieron, y consciente, al mismo tiempo, de que él también "acompañará en venideros tránsitos a sus descendientes".¹¹⁷

¹¹⁶La felicidad, en "Bajo el cielo nacido tras la lluvia", es "el espacio del silencio / entre mi voz y la voz de alguien / revelándome el verdadero nombre de las cosas / con sólo nombrarlas: 'álamos', 'tejados'" (TN 140).

¹¹⁷"Los poetas de los lares": 50. Al final de Crónica del forastero, la llegada de la muerte se asocia directamente con la posibilidad de acceder a un lenguaje verdadero: "De pronto veré alzarse los muros al canto de los gallos. / Podré pronunciar mi verdadero nombre. / Las puertas del bosque se abrirán, / mi espacio será el mismo que el de las aves inmortales que entran y salen de él, / y los hermanos desconocidos sabrán que ya pueden reemplazarme. / (...) / Veo sin temor / la canoa negra esperando en la orilla" (CF 54).

Estas verdaderas palabras pueden convertirse, también, en un lenguaje nuevo e 'irreal' para los que han tenido la experiencia mágica de escuchar silbar a un desconocido en el bosque: "Debíamos decir que ya no nos esperen, / pero hemos cambiado de lenguaje / y nadie podrá comprender a los que oímos / a un desconocido silbar en el bosque" (PNJ 11); o para el hablante que se siente plenamente "integrado" en el espacio de la aldea y el campo: "Despójeme de cuanto tengo. // Con mi alfabeto dispongo de lo que necesito / abejas bosques cardos arroyuelos" (MM 57). Surgen sobre todo, sin embargo, en el amor, como cuando el hablante deletrea "tu nombre / que empiece por campanillas azules", y se conmueve con "el 'sí' del roble a los brotes", y cuando "las más / viscosas hojillas en el suelo / dicen que se debe amar la vida" (MM 34). Y si los seres humanos llegan a ser nada más que palabras del lenguaje universal ("tú y yo no somos sino una palabra más / que terminará de pronunciarse"), nuestros días son "palabras pronunciadas por otros, / palabras que esconden palabras más grandes", y nuestras palabras nada más que "pálidas máscaras", hay la posibilidad, no obstante, de "conservar el recuerdo de una sola palabra amada / y el recuerdo de este gesto, / lo único nuestro" (PS 158).

El lenguaje lárco busca, entonces, una claridad tranquila que le permita encarnar verbalmente una comunidad provinciana plenamente integrada en la naturaleza, y combatir las fuerzas de desorden social y lingüístico que acechan tanto al hablante como a la aldea. El lenguaje sencillo no corresponde, evidentemente, a la sencillez impuesta por el abecedario marxista, ni se dirige a una comunicación con fines didácticos, como ocurría con Neruda; tampoco comparte -en teoría- el bricolage esquizofrénico de lenguajes cotidianos (y sencillos) que atravesaban y brotaban del hablante antipoético: la comunicación, en Teillier, llegaría casi por añadido al poeta que logra integrarse en la sencillez del mundo lárco. Las palabras "claras y tranquilas" de este poeta-hablante, en "Para hablar con los muertos", se comparaban

con el "agua del torrente domesticada en la copa": es decir, con la naturaleza salvaje domesticada por el hombre en el acto más sencillo de su existencia, el de beber una copa de agua; y con "las sillas ordenadas por la madre / después que se han ido los invitados", que vuelven a la normalidad íntima de la familia y el lar, después de la interrupción ajena. Como teórico, Teillier tendía siempre a hablar del poeta por encima de la poesía, y a ver la actitud vivencial, o sea, la capacidad de arraigarse en el mundo lárco, como el primer paso (imprescindible) para poder intentar acceder al lenguaje lárco, y a la comunicación muy particular que ésta ofrecería con los demás elementos -animados e inanimados- de ese mundo.

A partir del golpe militar, la comunicación con la naturaleza, y este poder de acceder, en ciertos momentos privilegiados, a un lenguaje verdadero y auténticamente sencillo, disminuyen. Si en "Nadie ha muerto aún en esta casa", "el fuego enseña a los niños su lenguaje" (PPF 18), la repetición del título cinco veces (dentro de un poema de sólo 22 versos) se convierte en un estribillo ominoso que augura el fin inminente de estas enseñanzas. La comunicación se hace forzosamente silenciosa: "Nadia es silenciosa como un cuaderno de croquis. / Nadia creció en el pueblo como el árbol más simple / Y con ella me entiendo sin decir palabra / Porque los árboles se entienden tocando sus raíces" (PPF 69). Pero estas raíces ya no valen como comunicación. "Nadia" no es precisamente "nadie", pero sí una figura evanescente en este pueblo fantasma, donde aunque los parroquianos de siempre y los viejos compañeros de curso saludan al hablante, y aunque la comunicación de la naturaleza sigue intacta ("las ortigas siguen hablando con su indestructible lenguaje. / En el techo de mi casa se reúne el congreso de los gorriones"), ahora él es, irremediablemente, un desarraigado, y ya ha perdido para siempre el lenguaje verdadero, y el tiempo de arraigo, que lo unían a los antepasados: "Pienso por primera vez / que no pertenezco a ninguna parte, / que ninguna parte me pertenece" (81).

La reescritura en Teillier

El cambio más dramático en el lenguaje de Teillier no se puede explicar en términos del impacto del golpe militar, ni exclusivamente como una incorporación de elementos -¿la lógica?- de los **mass media**. Progresivamente, otros textos literarios y culturales se van infiltrando en esta poesía, otorgándole, poco a poco, un aspecto claramente metapoético.

El cambio se hace muy marcado, al leer los libros en orden cronológico. En Para ángeles y gorrones (1956), la única mención de otros textos -aparte de los epígrafes, que existen desde el comienzo- es una vaga referencia a un libro de magia, cuyas "fórmulas", eso sí (y en este sentido prefiguran el desarrollo posterior de la poesía de Teillier), se hacen corpóreas, escapando del libro y transformándose "en luciérnagas / que buscan profundas galerías" (54), y una referencia pasajera a la "bella durmiente" de los cuentos infantiles (57). En El cielo cae con las hojas (1958): nada. En El árbol de la memoria (1961), las notas finales explican que uno de los textos es un homenaje a Ray Bradbury, y que otro incluye una alusión a John Steinbeck; aparte de eso, hay otra imagen de la bella durmiente (38), y dos vagas referencias a "canciones pasadas de moda" (39, 41).

Poemas del país de nunca jamás (1963) es el primer momento de cambio: el título mismo instala el espacio lárco de Teillier en un mundo no sólo de la infancia eterna e (ir)recuperable, sino también en el contexto literario específico de Peter Pan, de J.M.Barrie, y de los cuentos de hadas. Además, en el primer poema del libro, "Un desconocido silba en el bosque", la lectura de un cuento de hadas desencadena la magia, y conduce al hablante a cambiar de lenguaje. También hay, en este libro, el primero de los homenajes, que Teillier después prodigará a sus escritores predilectos. Aquí, "Los dominios perdidos" se dedica a Alain Fournier, autor de El Gran Meaulnes: esta novela permite al poeta lárco recuperar el pasado de la infancia y "las estrellas eternas del cielo de la adolescencia", y llegar a la

"realidad secreta": "apagaste las lámparas / para que halláramos los caminos perdidos / que nos llevan hacia un laud roto y trajes de otra época" (14).

También se encuentran, en Poemas del país de nunca jamás, referencias a la lectura de revistas viejas (25), citas de canciones (26,39), una de ellas en inglés (24), un poema relacionado intertextualmente con la biblia -"Historia de hijos pródigos"- (35), y alusiones a las lecturas infantiles de Salgari y Verne (43). Esta fusión de la literatura, el tiempo de la infancia y el espacio provinciano se concreta en los últimos versos del libro:

Aún escuchamos el llamado de los rieles
que zumbaban en el mediodía del verano en que abandonamos la aldea,
y en sueños nos reunimos para caminar
hacia el País de Nunca Jamás
por senderos retorcidos iluminados
sólo por las candelillas y los ojos encandilados de las liebres. (44)

A partir de este libro, los textos ajenos toman una presencia cada vez mayor, sobre todo en la forma de alusiones, citas y homenajes, a veces (pocas, y sobre todo en la última obra) como parodias, otras veces como pastiches. Crónica de forastero (1968), por ejemplo, repasa los libros, los comics y las películas que forjaron al joven poeta; y en Muertes y maravillas (1971), la sección de homenajes incluye textos dedicados a Lewis Carroll, René Guy Cadou, Chagall, Omar Lara, Francis Jammes, Robert Louis Stevenson, Teófilo Cid y Rosamel de Valle (80-89), mientras que "Treinta años después" incorpora citas de periódicos, revistas, libros y canciones en su comparación del ahora y el entonces, del tiempo que pasa (y parece que no pasa) entre 1938 y 1968 (135-143).

Cuando Teillier postuló, en "Los poetas de los lares", la integración del poeta lárlico al paisaje, subrayó también la importancia de recuperar los sentidos que se habían ido "perdiendo en estos últimos años, ahogados por la hojarasca de una poesía no nacida

espontáneamente, por el contacto del hombre con el mundo, sino resultante de una experiencia meramente literaria, confeccionada sobre la medida de otra poesía" (49). Liberarse así, literariamente, del "peso de la tierra", era "convertirse en un desarraigado". La autenticidad espontánea se opone a la experiencia "meramente literaria", pero no excluye, sin embargo, que la "nueva poesía" pueda buscar "desarrollar su propia voz a través de afinidades con creadores", con la influencia ya no de Huidobro, Neruda y de Rokha, sino de Prévert, Rilke, Dylan Thomas, Mary Webb, Vallejo, López Velarde y los chilenos Rosamel del Valle y Omar Cáceres (51).

En un ensayo posterior Teillier repite lo dicho, extendiendo la lista de afinidades o influencias: "nunca he pensado escribir una poesía original, ni me tengo por un ser sin antepasados poéticos. Cada poeta tiene una línea" (MM 17). La suya, afirma, es la de Francis Jammes, Milocz, René Guy Cadou, Machado, Esenin, Trakl, Georg Heym, y entre los prosistas, Stevenson, Fournier, Selma Lagerlöf, Knut Hamsun y Poe.

A través de estos autores, que llegan a ser algo así como sus antepasados o sus compañeros de curso de la literatura, la búsqueda de volver a las raíces -al espacio de la aldea y la infancia- se mediatiza, y pierde "espontaneidad". Sin embargo, puesto que la influencia o la presencia de estos autores se debe, en principio, a cierta continuidad genealógica, se podría esperar, en teoría, que intensifican, y no entorpecen, las búsquedas láricas, enmarcándolas en un contexto universal. En este sentido, Edgar O'Hara opina que "es notoria el ansia por un fortalecimiento del Sujeto encarnado en los poemas vía la identificación con otros escritores" (843): no el ansia moderna de liberarse de los antepasados, como postula Harold Bloom, sino el ansia pre-moderna (y luego postmoderna) de nutrirse de lo mejor de esos antepasados.

Para muchos, la re-escritura de Teillier es una de las claves del valor de su poesía.

Para Enrique Volpe, la llegada a la aldea y a la poesía de Teillier de otros habitantes, "seres de formas etéreas surgidos de las páginas de ajados libros que relatan fábulas infantiles de la antigua Europa", es la causa del "magnífico velo de lirismo y ese sello mágico logrado por el poeta".¹¹⁸ Y para Virginia Vidal, "acaso su principal recurso sea la erudición y profusión de alusiones, referencias culturales que materializan y animan a seres reales e imaginarias para configurar su universo", y "tal vez el mayor aporte de Teillier a la poesía es su capacidad para dar saltos en el tiempo y el espacio e incorporar en un todo único valores diversos de la poesía de todo el mundo al servicio de un universo mítico".¹¹⁹ El poeta sería, entonces, un auténtico virtuoso de la intertextualidad. Si en sus primeros versos buscaba ese magnífico velo de lirismo y el sello mágico mencionados por Volpe, y veía como función de la poesía la creación del universo mítico señalado por Vidal, ha logrado hacerlo, aparentemente, integrándose en el paisaje provinciano de Chile, de un modo tremendamente oblicuo: a través de escritores de otras culturas y otras lenguas.

Oscar Sarmiento, al contrario, ha notado más bien la 'pérdida' que sufren las aspiraciones láricas, cuando el poeta se abre (consciente, explícitamente) al mundo de la textualidad ajena:

Aparece aquí un espesor literario que, lejos de apuntar directamente a una relación entre el signo poético y un referente determinado, subraya un riguroso nexo entre una gama múltiple de textos, de signos que evocan a otros signos y se entrecruzan unos a otros. Con lo que la lectura para la cual la poesía de Teillier adquiere su dinamismo en un afán romántico de rescate de una edad (la infancia) y de un espacio (la aldea natal) perdidos se revela, si no totalmente fuera de lugar, claramente insuficiente respecto de las ambiciones de ésta.

¹¹⁸"Poeta renovador y respetuoso del pasado: Jorge Teillier", Atenea 468 (1993): 113.

¹¹⁹"La agonía de Teillier", Punto Final 295 (1993): 19.

De ahí que la aspiración de la vuelta a los lares "expira en el momento mismo en que se pronuncia", y la palabra nostálgica llega a "ponerse a sí misma de relieve en la (im)posible vuelta a ciertos textos, a esa biblioteca que relanza los poemas de Teillier a su danza laberíntica".¹²⁰

Volpe y Vidal alaban la síntesis del mundo de los lares con el de la literatura universal, Sarmiento alaba la textualidad que relega la búsqueda lárca a un segundo plano. Para otro teórico, las prestaciones literarias no son tan felices. Escéptico de antemano frente a los postulados "neorrománticos" de esta poesía, Ignacio Valente señala más bien su mala asimilación de lo ajeno: leer a Teillier es como leer "una traducción argentina de Trakl";¹²¹ "los lares en cuestión son una transposición de mundos eslavos y germánicos sobre la experiencia nativa del sur de Chile", y las huellas se notan en el lenguaje: "no es la tradición castellana su **alma mater** verbal, y esto se nota en cierta imprecisión, imperfección, desmaño de su decir".¹²²

¹²⁰"A partir de Riffaterre: reescritura de Salmo XVII de Francisco de Quevedo en "Miré los muros" de Jorge Teillier", Confluencias 10 (1994): 5.

¹²¹Jorge Teillier: Crónica del forastero". El Mercurio, 2/6/68. El nacionalismo anti-argentino característico del oficialismo chileno, es patente en la negatividad de esta alusión.

¹²²"Poesía de Jorge Teillier", El Mercurio, 19/12/71. Estas acusaciones me parecen aberrantes. Recuerdan el comentario de Amado Alonso con respecto al lenguaje nerudiano de las Residencias, convertido después, por Miguel Arteche, en acusaciones ligeramente banales sobre la supuesta incorrección lingüística de Neruda: afirmó haber contado más de 200 gerundios en estos libros, "muchos de los cuales no son sino una mala traducción del inglés", y que se usan, además, "hasta la saciedad, sin ninguna discriminación, y desde luego, sin ninguna conciencia" ("Notas para la vieja y la nueva poesía chilena", Atenea 380-381, 1958: 33). Por su parte, en respuesta a las críticas de la imprecisión, la imperfección y el desmaño de su decir, Teillier comenta: "Si tuviera cuidado, sacaría una poesía bien peinadita y encorsetada, pero no sería la mía. Mis palabras son **mías**. El vocabulario es pobre, pero no tengo otro. No podría escribir con más adjetivos. Y diccionario no tengo" (Ana María Larraín, "Voy al encuentro...": 5).

Relecturas, reescrituras y envejecimiento

Más incisivos, sin embargo, son los comentarios que el propio Teillier ha hecho de su tendencia a reescribir, cuando ya había perdido su fe inicial en la posibilidad de volver a los antepasados lárlicos con la ayuda de los antepasados literarios. Teillier relaciona sus reescrituras con una especie de sequía poética, con una pérdida de la visión mítica, de la aspiración lárlica, y con una consiguiente dependencia en los textos ajenos como base poética. Sin duda, esta 'pérdida' es un fenómeno ligado inseparablemente a la intrusión en la poesía de las formas de la sociedad contemporánea y con la llegada del régimen militar.

Según la nota final de Para un pueblo fantasma, el autor "relee más que lee, lo que le parece un signo de precoz envejecimiento" (137). Estas relecturas son frecuentes: "Al cumplir los cuarenta años releo a Charles Dickens" es el título de un poema cuyo hablante relee al novelista londinense, tal como hizo cuando tenía diez años (104); en otro poema, relee Los miserables y el Almanaque Hachette, como en 1945 (84), mientras que "Para Antonio Machado al leer de nuevo sus poemas" es una vuelta a sus lecturas del español en la infancia, cuando "te hallé en las páginas escolares" (122).

"Me cuesta creer en la magia de los versos. / Leo novelas policiales, / revistas deportivas, cuentos de terror" (PPF 83). En vez de leer -y mucho menos escribir- poesía, el poeta-hablante lee la literatura 'de masas' o 'de consumo': lo que los 'modernos' llaman **paraliteratura**. La sequía poética lo acecha, siempre: "El polvo se acumula en mi máquina de escribir" (96). Incapaz de escribir poesía, el hablante opta por escribir en un género **paraliterario**: "Estoy cansado de contar historias de provincia. / Enviaré postales lo más cursis posibles" (96). Más tarde, a partir de Cartas para reinas de otras primaveras, la pérdida de la magia y la sequía poética aumentan todavía más: "no me pidas pluma pues ya no escribo nada. / No hay puerta que abrir ni amor a Dios" (CR 11); "vas de un bar a otro

enfermo de poesía, / de esa poesía que nunca has de escribir" (26). Se acentúa, sin embargo, y -más importante- se **comenta**, o se **hace consciente** la tendencia hacia la reescritura. Hay un poema "Imitando a un fantasista" (CR 22), otro "Imitando a un poeta de principios de siglo" (DP 172); y en "Domingo en el pueblo" el hablante pide perdón "que sólo pueda escribirte en mala prosa", que no pueda rimar "ni el más torpe soneto", y que sólo sea capaz de acordarse "del epígrafe de En Provincia de quien no se sabe ni siquiera cuál es el autor" (CR 18). Me parece significativo que cuando transcribe, a continuación, el epígrafe de este cuento de Augusto D'Halmar, lo hace mal: es decir, no sólo es incapaz de escribir, sino también lo es de recordar e imitar.¹²³

"Me ha costado cada vez más escribir bien", confiesa Teillier en una entrevista de 1993. Teillier ha repetido lo mismo en entrevistas: "Se acabó, se terminó. Te quedaste nada más que como un cronista del mundo donde vives. Llegamos a un punto terminal, a una estación de término. Ahora no soy más que un cronista de donde vivo, no puedo ser la persona que venía de otro mundo. Se acabó la magia".¹²⁴ Sin embargo, no pierde las esperanzas de todo: "Pero por último, si no soy capaz de escribir, siempre hay que ser capaz de traducir. Los grandes poemas han nacido a menudo de la imitación: la **Oda a la vida retirada**, de Fray Luis de León, es una imitación del **Beatus Ille** de Horacio; **La Araucana**

¹²³ Véase, al respecto, Ricardo Loebell S., "Dimanche en province: (ent)relecturas y notas en la obra de Augusto D'Halmar", Mapocho 36 (1994): 118-119.

¹²⁴ En C. Olivárez, Conversaciones: 61. A Esteban Navarro dijo: "Se me olvidaron todos los mitos. (...) Se acabaron. El del poeta como revelador. El del poeta como personaje" ("Jorge Teillier": 145); "La poesía es una gracia. Es un nacimiento, no es un oficio ni una artesanía. Y se acaba también. Llega la sequedad" (157). Y a Elga Pérez-Laborde: "Quiero creer en la inmortalidad, pero no me la imagino. Por eso no soy gran poeta: me falta la capacidad de visión, de revelación" ("Jorge Teillier: aproximación a un poeta", Paula 233, 1976: 120).

se inspiró en **La Eneida**".¹²⁵ Por mi parte, parafraseando la nota final de Para un pueblo fantasma, creo que si Teillier reescribe más que escribe en estos últimos libros, es justamente "un signo de su precoz envejecimiento" en cuanto poeta. De ahí la sequía, los años cada vez más largos que pasan entre libro y libro y también, la flagrante irregularidad de muchos poemas de Cartas para reinas de otras primaveras, y sobre todo en El molino y la higuera.

Quizás sea significativo, entonces, que los dos últimos poemas de éste, el último libro publicado durante la vida de Teillier, son las primeras traducciones que incorpora en sus libros de poesía (MH 52). El mismo, es cierto, incluye una carta de explicación de las traducciones: "los traduzco -es decir- los imito" (51). El poeta traducido es René Char, uno de los escritores con los que Teillier sintió afinidad desde el comienzo. De hecho, terminó el prólogo de Muertes y maravillas con la cita suya: "a cada derrumbe de las pruebas el poeta responde con una salva por el porvenir" (MM 19). Al final, sin embargo, me parece que el derrumbe de las pruebas era demasiado contundente: el consumismo galopante, los años de la dictadura cuya marca permanece indeleble en la sociedad y la poesía, y los estragos del alcohol, nublan cualquier optimismo para el porvenir, y para la recuperación del mundo lárico. Y en esta situación, sin fe y sin creencias: ¿cómo seguir escribiendo?

¹²⁵En Larraín, "Voy al encuentro": 4-5.

(VII) ALGUNAS REESCRITURAS

La constante reescritura de textos ajenos, que prolifera en Teillier a partir de Poemas del un país de nunca jamás, proviene ya de un intencionado fortalecimiento o universalización de los propósitos lárlicos, ya de un debilitamiento aplastante en las aspiraciones de esta poesía. Convendría, sin embargo, analizar unos casos particulares. En las próximas secciones, estudiaré la incorporación intertextual, en la poesía de Teillier, de textos de Quevedo, Machado, Neruda, Stevenson y los Beatles. En cada caso, me interesará sobre todo ver hasta qué punto la reescritura fortalece el larismo poético, y por otro lado, hasta qué punto logra una distancia crítica - es decir, cómo se sitúa en ese péndulo (¿unidireccional?) que Jameson delinea en su camino desde la parodia (moderna) hacia la "canibalización aleatoria de todos los estilos" del pastiche postmoderno.

"Miré los muros"

Oscar Sarmiento ha estudiado cómo los dos primeros versos de "Miré los muros", reescriben el comienzo del conocidísimo "Salmo XVII" de Quevedo, y obligan a una lectura intertextual del poema:

Miré los muros de las Cervecerías Unidas
si un tiempo fuertes hoy desmoronados. (CR 32)

La alusión al poema de Quevedo ("Miré los muros de la patria mía, / si un tiempo fuertes, ya desmoronados") es evidente. El énfasis impide, además, que el lector pase por alto la relación textual, y lo obliga a ver cómo las diferencias con respecto al modelo quevediano crean un efecto de violenta disonancia: "Al reemplazarse 'la patria mía' por 'las Cervecerías

Unidas', se genera la sugerencia de una incompatibilidad semántica entre un texto y el otro y, de ahí en adelante, el texto de Teillier necesariamente se lee como una reescritura irónica del de Quevedo".¹²⁶ La imagen antitética de estos primeros versos de Teillier, heredada del poema quevediano, desencadena a lo largo del texto toda una serie de recuerdos y asociaciones antitéticas:

Miré los muros de las Cervecerías Unidas
si un tiempo fuertes hoy desmoronados.
Miré desechos flotando en el Canal San Carlos,
recordé steamers desafiando el Cabo de Hornos.

Recordé en la Avenida Kennedy un camino de ripio
por donde cruzaban extraviados piños.
Y polluelos picoteando entre los durmientes
y cuántos *Tom Collins* bebí en *La Ermita*.

Recordé en *La Librería Inglesa* una muchacha
rapada como Ingrid Bergmann (sic) en *Por quién doblan las campanas*.
Me contó que no sabía quién le había contagiado la sarna
y luego susurró una canción de Chuck Berry
mientras hojeaba un libro sobre Arte Mochica.

Me puse a pensar que me hubiese gustado
tener plata para comprar ostras y ciboulet,
pero apenas me quedaba un boleto de Metro
para llegar a un Bar donde encontraría amigos
para comentar los partidos de la Copa Libertadores.

Los desechos en el Canal de la ciudad recuerdan los steamers en el Cabo de Hornos; la Avenida de la ciudad suscita el recuerdo de un camino rústico; "La Ermita" pierde sus connotaciones religiosas, al referirse, irónicamente, a un bar donde se emborracha el hablante; una chica con sarna en La Librería Inglesa, recuerda a una actriz sueca de una producción hollywoodesca de una novela norteamericana sobre la guerra civil española, y

¹²⁶Sarmiento, "A partir de Riffaterre": 9.

canta una canción de un norteamericano mientras hojea un libro sobre la cultura indígena peruana. Por último, el hablante anhela una comida sofisticada, de nombre francés, pero no tiene dinero, y sólo tiene un boleto de metro que le llevará a un bar, donde hablará de los partidos del campeonato de fútbol hispanoamericano, llamado, irónicamente, la Copa Libertadores.

La ironía inicial, cuya carga atraviesa esta serie de antítesis, no despoja al hablante de Teillier de sus tensiones. Este se encuentra en un estado de crisis continua, preso de un alcoholismo que refiere al lector, según Sarmiento, a las Flores del mal: "la trivialidad aplastante de la vida en la ciudad -la saturación del tedio, esa poética del 'spleen'- en la modernidad de Baudelaire, se traslada en Teillier a la periferia citadina latinoamericana" (9-10).

El poema de Teillier es una parodia del texto de Quevedo, según las definiciones de Hutcheon -una repetición con distancia crítica, una imitación con inversión irónica-¹²⁷, aunque el blanco de su carga crítica no se dirija precisamente al texto 'parodiado', sino a la contingencia lamentable por la cual deambulan el hablante y sus recuerdos. Más allá de la forma antitética, me parece significativa la presencia de lo extranjero en diversas referencias: la Avenida Kennedy, los Tom Collins, la película y la novela de Por quién doblan las campanas, de los Estados Unidos; los Steamers, La Librería Inglesa, Ingrid Bergman, la guerra civil y el ciboulet de Europa; y dentro de Latinoamérica, el Arte Mochica que proviene de la cultura precolombina peruana.

En el texto de Quevedo, el hablante miraba los muros de "la patria mía". En el de Teillier, en cambio, el hablante anula esta referencia simplemente porque no hay una patria "suya", y si lo hay, existe sólo como los desechos culturales de los demás países: es decir,

¹²⁷ A Theory of Parody: 8.

como la víctima de una dependencia cultural absoluta. Se reemplaza la "patria mía" por las "Cervecerías Unidas": ¿no hay aquí el eco de la gran patria del Norte, cuya Unidad al nivel de país se contrapone, y pone en peligro, a la fragmentación cultural chilena, cuya única unidad parecería encontrarse en el alcoholismo,¹²⁸ aunque hasta las Cervecerías, antes unidas, se encuentren hoy, ellas también, desmoronadas? En las palabras de Rilke, que Teillier citó en sus dos ensayos-manifiestos, se sentía ya la amenaza de los Estados Unidos: "he aquí que hacia nosotros se precipitan, llegadas de América, cosas vacías, indiferentes, apariencias de cosas, **trampas de vida**". Y Teillier señaló -ahora con sus propias palabras- la necesidad, frente a esta amenaza, de "conservar las cosas reales, en vías de extinción, frente a esta invasión de las irreales".¹²⁹

Las cosas irreales y formas foráneas de vida, han invadido Chile, según este poema. Incluso los nombres de estirpe española se ven degradados -el Canal San Carlos: lleno de desechos; La Ermita: lugar de borracheras. Pero además, y esto es más significativo, habría que señalar que son nombres religiosos, procedentes del cristianismo europeo que impuso lo que Pedro Morandé llama un **ethos cultural** católico al continente hispanoamericano.¹³⁰ Lo

¹²⁸"En Chile hay un millón de alcohólicos", según Teillier (en Zerán, "Teillier en defensa del poeta": 120).

¹²⁹"Los poetas de los lares": 52-53. "Los Estados Unidos son potentes y grandes. / Cuando ellos se estremecen hay un hondo temblor / que pasa por las vértebras enormes de los Andes. / (...) / (Apenas brilla, alzándose, el argentino sol / y la estrella chilena se levanta...)", escribió Darío (Poesías completas: 149). La estrella chilena parece haberse postrado, más bien, en este poema de Teillier.

¹³⁰Compárese el Santiago -o sea, el "San Agustín de Tango"- del gran novelista chileno, Juan Emar, a quien están resucitando poco a poco en estos últimos años, pero a quien Teillier leía siempre con fruición ("Sigo leyendo a Juan Emar que inventó en 1934 la ciudad de San Agustín de Tango sin conocer Macondo", MM 141). Todos los lugares de la ciudad de Emar, como ella misma, tienen nombres religiosos: Río Santa Bárbara, Taberna de los Descalzos, Restorán de la Basílica, Calle de los Sagrados Corazones, Zoo de San Andrés, etc. (Véase Ayer, una novela de 1935: Santiago, Zig-Zag, 1985).

propiamente chileno sólo existe, en el poema de Teillier, en el camino de ripio con sus piños extraviados (¿en el tiempo?), y con los polluelos que picotean entre los durmientes (rieles abandonados, dormidos -como la bella durmiente- ya para siempre). El mundo lárco se ha perdido; el hablante se instala, muy a regañadientes, en el mundo cosmopolita e 'inauténtico' que tanto aborrecía desde sus primeros libros. En este contexto, la contraposición irónica que Sarmiento ve, en la referencia a la Copa Libertadores, entre la ebriedad y el deporte, por un lado, en el espacio degradado del bar, y, por otro lado, el heroísmo de los libertadores, es una ironía dirigida, sobre todo, a la absoluta **falta** de libertad e independencia, y la enajenación cultural, que experimenta el hablante en la ciudad de Santiago. Además, la incapacidad de liberarse de la 'invasión' norteamericana y europea se refleja, formalmente, en la 'dependencia' textual del poema en un texto del país de los primeros de los conquistadores: los libertadores, parece decir el poema, no nos liberaron de nada, ni en la política, ni en la cultura, ni en la poesía.¹³¹

Intertextos machadianos

De los poetas "afines" a la poesía lárca que Teillier menciona en su prólogo de Muertes y maravillas, el único de lengua española es Machado (MM 15), un poeta que leyó

¹³¹Tengo una copia de un borrador de este poema: hay algunas alusiones ya tachadas o por tachar - un anaforismo acentuado de la palabra "recuerdo", las referencias a "un libro de nonsense de Lear", a "una canción de Robert Burns", y a "mi hogar que pronto dejaría de ser mi hogar". La forma antitética fue introducido **a posteriori**, como lo fue la intertextualidad quevediana y la referencia a la Copa Libertadores. Por otra parte, la incorporación del vocablo "recordé", en el tiempo pasado, tiene un sentido adicional, y estremecedor, como se ve en los siguientes versos, que no se sabe si son una continuación del primer poema o el comienzo abortado de un segundo: "He perdido tablero chino con un amnésico / he jugado dominó en parejas con un alcohólico, un mitómano, un arteroesclerótico / Me espera el bisturí odiado por mi tío Jorge ('un Teillier jamás se deja entrar cuchillo')". El hablante ya no es el poeta lárco que recuerda (incompletamente) el pasado, sino alguien doblemente alejado de ese pasado, que ya sólo recuerda sus recuerdos. ¿Poesía metamnemónica?

en el colegio,¹³² y a quien recuerda -curiosamente, a través de los versos de Serrat- en "Treinta años después": "La Batalla del Ebro es el último respiro de los Republicanos / Poeta ni mártir / quiso Antonio ser / y un poco de todo / lo fue sin querer" (MM 136). Machado significaba para Teillier, desde muy joven, una forma de escribir arraigada en un ambiente provinciano, y una determinada postura política, al mismo tiempo que constituía un elemento importante de su propia experiencia infantil (y el recuerdo de ella) en la aldea.

Todos estos factores influyen en "Para Antonio Machado al leer de nuevo sus poemas", publicado en Para un pueblo fantasma (122), pero fechado el 19 de Septiembre de 1974 (es decir, un año y ocho días después del golpe militar). La afinidad entre los dos escritores se nota en la incorporación de múltiples textos machadianos en este poema, en un auténtico bricolage textual, que no diluye, sin embargo, el tono característico de la poesía lárca (en su primera época: que se pierde en el libro de 1978).

Los primeros versos aluden al texto XI de Soledades¹³³ ("Yo voy soñando caminos / de la tarde"), y escenifican una vuelta al mundo de Machado, al leer de nuevo su poesía, que es al mismo tiempo una vuelta a la infancia: "Vuelvo a soñar caminos de la tarde, / vuelvo a abrir el libro de lectura / donde te hallé en las páginas escolares". El hablante recoge las enseñanzas de su "hermano mayor" Machado ("Tú enseñabas / que una pobre loba muerta / sería la juventud perdida").¹³⁴ Las palabras del español "eran las mismas palabras

¹³²"Mi profesor, el señor Venegas, nos contó la historia de García Lorca y de Antonio Machado. Yo tenía ocho años. El contaba muy emocionado todos esos problemas"; pero "lo gitano" nunca le gustó demasiado: "me gustaba más Antonio Machado", y tenía que aprender su "Retrato" de memoria en el Liceo (en Olivárez, Conversaciones: 24, 50).

¹³³En Poesías completas. Madrid, Espasa-Calpe, 1987.

¹³⁴Compárese el texto I de Machado: "¿Lamentará la juventud perdida? / Lejos quedó -la pobre loba- muerta". Este primer poema de Soledades trata de la vuelta a casa del hermano mayor, y la alusión a Machado, a finales del poema, como "hermano mayor", enmarca el poema de Teillier también en el retrato de una vuelta a un lugar que ya no es, ni puede ser,

verdaderas" con que hablaban al joven poeta los diversos elementos de su propia "provinciana tarde". En las primeras tres estrofas, el único matiz puesto a la afinidad proviene de la incorporación de los versos del texto LXXX de Machado ("¿Lloras?... Entre los álamos de oro, / lejos, la sombra del amor te aguarda"). Teillier labra un cambio sutil en su modelo: "una sombra amada / siempre entre álamos de oro nos aguarda". No es una abstracta "sombra del amor", sino una sombra amada, uno de los fantasmas de novias de la infancia, muertas o ya adultas, que pululan como presencias reales por la primera poesía de Teillier; por otro lado, estos fantasmas aguardan al hablante **siempre**, y no desde **lejos**: el larismo se afirma, otra vez -a pesar de todo, y a través de Machado-, a la posibilidad de recuperar el pasado mediante el recuerdo.

En la cuarta estrofa, la afinidad con Machado empieza a cambiar de sentido, y a expresarse en términos políticos. El hablante ha llegado al pueblo, y encuentra allí "el tren que el Año Triste te llevaba / por yermos y escoriales / en su máquina a vapor de tos ferina".¹³⁵ Pero el tren que llevaba a Machado al exilio, es el tren conducido por "el fantasma del primo ferroviario" del hablante teillieriano: un tren que ya no pasa por el pueblo fantasma, donde él también se siente como en el exilio. Por otro lado, mientras el Año Triste recuerda, claramente, a los primeros meses de 1939 cuando Machado cruzó la frontera a Francia, la estrofa siguiente hace recordar, en seguida, el Año Triste chileno de 1973: "Hoy ha llegado el tiempo del destierro / y tú estás con nosotros". Antes del golpe militar, Teillier había recordado la lucha de la guerra civil en España, en relación con las luchas -"30 años después"- de Cuba y Vietnam. Poco sabía, entonces, que el exilio del poeta español se

el de antes.

¹³⁵La imagen de la tos ferina proviene de "El tren", un poema de Campos de Castilla: "El tren camina y camina / y la máquina resüella, / y tose con tos ferina".

relacionaría de un modo muchísimo más directo con el contexto chileno. La imagen de Machado "mal vestido y triste, / borracho melancólico, / guitarrista, lunático, poeta", una incrustación de los versos `biográficos' del español,¹³⁶ refuerza le equiparación del chileno con su "hermano mayor", quien le da a beber "vino nuevo en odres viejos". La afinidad entre ambos, acentuada mediante las referencias a vino y a la borrachera,¹³⁷ culmina en los tres últimos versos:

Quien escucha tu voz oye hoy la propia.

Caminemos hasta vencer la niebla.

No has trabajado para el polvo y para el viento.

La voz de Machado se funde con la de Teillier. El penúltimo verso quizás aluda a la continuación de los versos del texto LXXVII de Soledades: "así voy yo, borracho melancólico, / guitarrista lunático, poeta, / y pobre hombre en sueños / siempre buscando a Dios entre la niebla". La niebla metafísica del español se ha convertido aquí en la niebla oscura propagada por la dictadura pinochetista, y los caminos que el hablante "vuelve a soñar", machadianamente, al comienzo del poema, son ahora los caminos hacia la victoria, y hacia la superación de esa niebla. La búsqueda de Dios cabe poco en la visión del mundo de Teillier (en eso la afinidad con el español tambalea), pero sí le interesa la búsqueda no sólo de trascender la cotidianeidad que repudia, sino también, y en términos muy concretos, de poner fin al régimen autoritario. En este sentido, el bricolage de los diversos textos de

¹³⁶"Mal vestido y triste, / voy caminando por la calle vieja" (LXXII); "así voy yo, borracho melancólico, guitarrista lunático, poeta" (LXXVII).

¹³⁷Muchas veces, la afinidad que Teillier encuentra (o busca) en otros autores está relacionada con su afición por el alcohol, como en el caso de Esenin o Li Tai Po.

Machado logra producir un poema político de cierta sofisticación, que requiere una lectura igualmente sofisticada de parte del lector. De este modo, el poema ofrece una dimensión política, capaz de burlar los peligros de la censura. Así, Teillier da fe de la **utilidad** y del valor duradero de la poesía de Machado, y responde así, en el último verso ("no has trabajado para el polvo y para el viento"), a la pregunta que éste había planteado a sí mismo en el texto LXXVIII de Soledades: "¿Los yunques y crisoles de tu alma / trabajan para el polvo y para el viento?".

El uso de bricolage en este poema constituye un estado extremo de las reescrituras teillierianas. En la literatura postmoderna, según Douglas Crimp, "la ficción del sujeto creador cede el sitio a la franca confiscación, la toma de citas y extractos, la acumulación y repetición de imágenes ya existentes", socavando así las nociones de originalidad, autenticidad y presencia.¹³⁸ Ahora bien, es evidente que Teillier busca rescatar la autenticidad mediante la compilación de textos e imágenes existentes de Machado. ¿Sería, entonces, parodia o pastiche?: la canibalización de estos textos no es, de ningún modo, aleatoria; ¿y repetición con distancia crítica?: sí, porque aunque las distancias creadas con respecto al modelo machadiano sean más bien puntuales, se infiere una crítica que se dirige, solapadamente, a la contingencia socio-política; ¿e imitación con inversión irónica?: la ironía, si la hay en este poema, irá contra los censores y los lectores que no sepan interpretar las alusiones. O sea, la transcontextualización de los textos de Machado a una situación chilena asolada por la dictadura, establece una distancia crítica no entre los dos poetas, sino entre los contextos en los cuales ambos escribían.

Diferente, creo, es el caso de un poema inédito agregado a la segunda edición de la antología Los dominios perdidos, "Imitación a un poeta de principios de siglo", en que la

¹³⁸"Sobre las ruinas del museo": 89.

relación textual con Machado carece de desarrollo, y constituye poco más que una parodia algo débil de los versos famosísimos (por Serrat) del segundo texto de Soledades ("He andado muchos caminos, / he abierto muchas veredas"): "He recorrido tan pocos caminos / y he cometido tantos errores" (DM 172), dice Teillier. Sirve, eso sí, para confirmar la importancia que tuvo siempre, para él, Machado, aunque este texto tenga su propio desarrollo, ajeno a la textualidad machadiana.¹³⁹

Una vuelta a Neruda

Al comienzo de este estudio sobre Teillier, señalé las simpatías y divergencias que el poeta lárco sentía con respecto a la imponente obra (y figura) de Neruda. En los años posteriores al golpe militar, la poesía de Teillier recurre a la figura nuevamente sacralizada - como víctima política de la violencia pinochetista- de Neruda, en un puñado de alusiones intertextuales que tienen un efecto no muy lejano al que señalé arriba en el poema dedicado a Machado. "Paisaje de clínica", de Para un pueblo fantasma, termina con una parodia (en el sentido de Hutcheon: porque el blanco de la ironía no es, necesariamente, el texto parodiado) del final de "La canción desesperada" de los Veinte poemas:

Es la hora de dormir -oh abandonado-
Que junto al inevitable crucifijo de la cabecera
Velen por nosotros
Nuestra Señora la Apomorfina
Nuestro Señor el Antabus

¹³⁹"He recorrido tan pocos caminos / y he cometido tantos errores. / Risible vida, risibles contradicciones, / así fue y así será siempre. // Me entristece mirarte. Otros labios / desgastaron el calor y el latido de tu cuerpo. / Qué importa. Qué importa que caigan sin sentido / tantas lloviznas muertas. // No las temo. No temo / el moho ni la podredumbre amarillenta / No nací para una vida dulce y una sonrisa. // El patio de la casa está sembrado / de los cerezos color de osamenta. / Sí, elegí el invierno / y el marchitarse sin ruido / no debe entristecer a nadie".

En esta clínica -poblada de maniaco-depresivos, alcohólicos en receso, mongólicos, psicópatas, un marino escocés que ha "pasado su quinto delirium", y un pintor que planea su suicidio-, el abandono de la amada sufrido por el hablante nerudiano ("Oh carne, carne mía, mujer que amé y perdí"), es aquí el de los parientes, que han encerrado y abandonado al Pintor (que sigue buscando cannabis para mandarles "como tarjeta de Pascua"), y el de la Virgen del Carmen, contemplando indiferente -"con su sonrisa de yeso azul"- a su "ahijado / Que con los nudillos rotos / Dormita al sol atiborrado de Valium 10". El "inevitable" crucifijo de la cabecera evoca el "¿por qué me has abandonado?" de Cristo en la cruz, pero las únicas divinidades que responden aquí son "Nuestra Señora la Apomorfina / Nuestro Señor el Antabus / El Mogadón, el Pentotal, el Electroshock", y los médicos, que aplican la tortura, y que "en el Reino de los Cielos / (...) serán dados de bajo". De este modo, dos de los versos más estremecedores de la Biblia y de los Veinte poemas ("la biblia típica de la mediocridad versificada", según Pablo de Rokha)¹⁴⁰, se combinan para ofrecer una visión terriblemente atroz de este "Paisaje de clínica".

Por otro lado, es evidente que la clínica de este poema puede funcionar como una alegoría de una sociedad que ha abandonado a sí mismo, un microcosmos del manicomio en que se había convertido Chile.¹⁴¹ Otro poema de Para un pueblo fantasma hará lo mismo, al hablar del "Nido de Cucúes del Siglo XX" (115). Es significativo ver que en "Paisaje de

¹⁴⁰En Zerán, La guerrilla literaria: 172.

¹⁴¹Este poema, según Teillier, "tiene que ver con cómo tratan a los pobres enfermos en el hospital. Yo estuve en la clínica por motivos de desintoxicación alcohólica, pero estaba totalmente consciente y no me sometí a ningún tratamiento. Me di cuenta de cómo era el comportamiento de doctores y enfermeros de los pacientes. Era una cárcel" (En Carlos Maldonado, "Jorge Teillier: el loco del pueblo", Hoy 936, 1995: 56).

clínica", la única persona que tiene permiso a salir para comprar el periódico es "un loco rematado": el único más o menos en condiciones para adaptarse al mundo de fuera.

La vida del mundo de fuera se ha hecho intolerable. "Abandonar todo ya no es más un desvarío de tu amigo que aún no ha leído todos los libros y para quien la carne no es aún tan triste, sino una necesidad después de ver a tantos buenos muchachos enviados a la Dársena de Ejecuciones", escribe el hablante de "La mota negra" (CR 38). El auto-abandono ¿del alcoholismo? no tendría sentido, se entiende, para alguien que retuviera el entusiasmo del amor y que no se hubiera saciado de las lecturas; resulta totalmente comprensible, en cambio, en el ambiente desquiciante de una sociedad lacerada por la muerte. Es decir, el hastío mallarmeano ("La chair este triste, hélas! et j'ai lu tous les livres. / Fuir! là-bas fuir!")¹⁴², trasladado a "La mota negra", tiene ahora un motivo muy concreto: las barbaridades del golpe militar y de la dictadura. Pero el consiguiente abandono del hablante no le ofrece la posibilidad de partir, como en el poema XX de Neruda, ni la de huir, como en Mallarmé, ni la de llegar, como Cristo, al reino de Dios: al contrario, el único escape es el sueño (y los sueños), provocado, además, y protegido, por las drogas de una clínica y una sociedad carcelarias; o si no, en otros casos, por el alcohol. Lo dijo Teillier en una entrevista: "En mis sueños estaba salvado de esa muerte cotidiana, que en realidad fue bien feroz. También me salvó el alcohol, aunque me arruinó el hígado y tengo cirrosis hepática".¹⁴³

Dos poemas de Cartas para reinas de otras primaveras también incluyen alusiones intertextuales a la poesía nerudiana. En "Sin señal de vida", aparte de una referencia a "los 20 Poemas de Amor en edición firmada y numerada por el autor" que hay que quemar, en

¹⁴²Estos versos conocidísimos son del poema "Brise Marine", (Stéphane Mallarmé, Obra poética, Madrid, Hiperión, 1992, Vol.I: 62).

¹⁴³En F.Zerán, "Teillier a la defensa del poeta": 122.

este país donde la delación es una virtud, se interpone, entre las referencias irónicas mencionadas arriba (al "hermoso" tiempo de la austeridad y las esposas que "cantan felices / mientras zurcen el terno único / del marido cesante"), un verso que recuerda los escalofriantes versos finales del poema más conocido de España en el corazón, "Explico algunas cosas": "Preguntaréis por qué su poesía / no nos habla del sueño, de las hojas, / de los grandes volcanes de su país natal? // Venid a ver la sangre por las calles, / venid a ver / la sangre por las calles, / venid a ver la sangre / por las calles!". "Ya nunca más correrá sangre por las calles", escribe, por su parte, Teillier. Dentro del contexto irónico del poema, ¿resulta irónico, también, este verso? ¿O significa, al revés, una afirmación de fe en la posibilidad de derrocar el régimen, y hacer correr por la calle la sangre de los opresores? ¿O debe leerse literalmente, en el sentido de que ya no hay esperanzas de volver atrás, y que la atroz estabilidad fabricada por la dictadura durará para siempre?

"Viaje de invierno" es el otro poema que alude a "Explico algunas cosas", en el contexto de una nueva vuelta o, mejor dicho, un nuevo darse cuenta de la imposibilidad de volver, a los pueblos de la Frontera: "No sé por qué volví a esos pueblos. / **Generales traidores, mirad mi casa muerta**". El golpe militar y el exilio de sus 18 parientes significó, como dijo Teillier, "nunca más vuelta a Lautaro, nunca más casa natal, nunca más red de protección".¹⁴⁴ La casa de la aldea, en los recuerdos idealizados del poeta lárco, se parece a la casa donde vivía Neruda en Madrid, que "era llamada / la casa de las flores, porque por todas partes / estallaban geranios: era / una bella casa / con perros y chiquillos".¹⁴⁵ La casa, la República y España, muertas para Neruda; la casa natal, la Frontera y Chile, muertos para Teillier. Aquí, como en el poema sobre Machado, Teillier desarrolla poéticamente el

¹⁴⁴Olivárez, Conversaciones: 106.

¹⁴⁵Obras completas I: 271.

paralelismo entre los eventos de la República y la Guerra Civil Española, y los de la Unidad Popular y el Golpe pinochetista. Por otro lado, habría que recordar la significación muy específica que tomaron los versos nerudianos citados por Teillier, en los días inmediatamente posteriores al 11 de Septiembre de 1973. Volodia Teitelboim ha descrito el cortejo fúnebre de Neruda, que salió de La Chascona, la casa suya que había sido saqueada por los militares, en dirección al Cementerio General, flanqueado por "una compañía de 'boinas negras', en posición de apuntar sus fusiles contra esa procesión fúnebre que ya formaba una multitud": "Alguien, como un sacerdote que abre la Biblia en una misa, abrió un libro de Neruda y comenzó a leer en voz alta: 'Generales / traidores. / Mirad mi casa rota, / mirad mi España muerta... Chacales que el chacal rechazaría...' Era España en el corazón en manos del presidente del Sindicato Quimantú".¹⁴⁶ Este cortejo fúnebre fue, como dice Teitelboim, "la primera manifestación que se hizo en Chile contra los que asaltaron el poder el 11 de septiembre de 1973. Otro mérito del poeta. Seguía combatiendo después de muerto" (404). Seguía todavía, a su manera, mano a mano con Teillier, ligados ambos en una afinidad redescubierta, en los poemas aquí mencionados.

La conexión escocesa: Stevenson

De toda la literatura llamada 'infantil' que atraviesa la poesía de Teillier, a partir de Poemas del país de nunca jamás, ningún autor es tan importante como el escocés Robert Louis Stevenson, y específicamente La isla del tesoro, un libro que cautivó la imaginación del poeta en su niñez, y a lo largo de su madurez.

"Tus sueños están iluminados por las linternas que agitan en la 'Hispaniola' los piratas

¹⁴⁶Teitelboim, Neruda, Madrid, Michay, 1984: 401.

de la Isla del Tesoro", dice el hablante de Crónica del forastero a su **alter ego** de la infancia (46). Los piratas seguirán siempre en los sueños y los recuerdos de los adultos, según el poema "En la última página de un libro de Robert Louis Stevenson", dedicado "In memoriam del Capitán J.W.Flint": "Y ahora, Capitán resucitado, / siempre irás en pos de Otro Tesoro / y surcas la viva luz, el Mar de los Recuerdos, / de quienes son los fieles pasajeros / de los crueles y puros navíos de la infancia" (MM 88). Del mismo modo en que los personajes de Stevenson poblarán siempre los recuerdos de los adultos nostálgicos, éstos mismos volverán siempre a la lectura del escocés, burlando la equivocada noción de que sea un escritor de 'literatura infantil' (paraliteratura, etc.): "Leo más a Stevenson que a los nuevos novelistas latinoamericanos", escribe Teillier, desafiante, en 1968 (MM 141).¹⁴⁷

La recurrencia de la imaginería de La isla del tesoro cae a veces en alusiones algo vacuas: "el loro de John Silver envidia mi cerveza", se dice en "Callao Old Fashion" (PPF 92), en una referencia, según cuenta Enrique Valdés, a un camarero que atendía con un loro en el hombro, en el Restaurant del Club Ferriovario en Lima;¹⁴⁸ o en contextos incongruentes y degradadas, como en "Ancon Inn", un lugar que empieza como el "paraíso de los hombres solteros", y termina siendo "el paraíso de todos los hombres": "Este es el Itsmo donde solía desembarcar / John Silver con su papagayo al hombro. / Ahora los papagayos se desmayan a la hora del cóctel / viendo pasar los más bellos traseros del mundo" (CR 23).

¹⁴⁷"La isla del tesoro es el sueño de la infancia y el sueño de todos los adultos que conservan el sueño infantil de volver a la infancia. Saber que hay un tesoro que hay que ir a buscar. Saber que va a recuperar lo que nunca tuvieron y que ahora quieren tener. Si a un adulto le dicen: ustedes están perdiendo su tiempo aquí, tomen un barco y van a llegar a descubrir un tesoro oculto con un mapa secreto y van a ser ricos y famosos, parten todos. Ese es el secreto de La isla del tesoro" (En Olivárez, Conversaciones: 129).

¹⁴⁸"Cincuenta años en la poesía de Jorge Teillier", Revista de Crítica Literaria Latinoamericana 25 (1987): 186.

En cambio, el texto "La mota negra" (CR 38) -el título se refiere a la condena de muerte, en La isla del tesoro- usa la imaginería de Stevenson con un complejo entramado intertextual, para armar una crítica a la dictadura. El texto lleva un epígrafe de Borges: "El que agradece que en la tierra haya Stevenson. / El que prefiere que los otros tengan razón. / Esas personas, que se ignoran, están salvando al mundo". Claro: salvándolo no a la augusta manera de Borges, quien recibió una medalla de manos de Pinochet en 1976; al contrario, aquí se conjura, al parecer, una venganza por la muerte del "Salvador" derrocado por el Golpe: "Los muertos no muerden. ¿Es verdad o no? Así lo creen quienes se apoderaron a mansalva de nuestra Estacada. Que los hagan arder como una tortilla al ron".

El texto tiene la forma de una carta, dirigida a un "viejo tripulante", y empieza diciendo que "nos han enviado la mota negra": ellos -los militares, se entiende- son "los amotinados" que han enviado al padre al exilio "frente a Madagascar, la isla que visitáramos tantas veces con el Capitán Rogers". La inmigración provocada por el libremercado desenfrenado del régimen militar también se disfraza bajo las imágenes de Stevenson: "desembarcaron indígenas de Taiwan y Corea del Sur que se apoderaron de las piezas de a ocho que nos quedaban". La tripulación del barco imaginario del hablante ha sido diezmado: "de pronto pienso que de nosotros no quedará sino uno, cuando al zarpar éramos setenta y cinco, según cantaban el artillero de Flint junto al Indio Olivárez y Juan Guzmán Paredes". No obstante, el hablante termina la carta insistiendo, a pesar de todo, en su fe en Stevenson, y en alguna forma de salvación: "Siempre en busca del Tesoro, te saluda: Jorge".

The Beatles y la cultura de masas

De la poesía consagrada (Quevedo, Machado, Neruda), a la literatura de aventuras o infantil de Stevenson -**paraliteratura**, según los cánones jerarquizado(re)s de la modernidad-,

la poesía de Teillier también se relaciona con la cultura de masas (¿**paracultural**?), tan aborrecida por el poeta en sus comienzos, y luego abrazada, tolerada o rechazada con un criterio selectivo, no enteramente coherente con sus planteamientos teóricos, pero muy sensible a las seducciones de los **mass media**.

La presencia de los Beatles en su poesía es ilustrativa de estas seducciones. Las canciones del grupo **liverpudliano** se imprimen en la imaginación del hablante -"yo soñaba con un submarino amarillo" (CR 15)-, quien siente afinidad con ellos, también, hasta en su apreciación de Elvis Presley ("Casi te admiro como te admiraban los Beatles y los 'Lolos de ayer'", MH 43). Por otro lado, el hablante cede la palabra a los Beatles, en un poema de amor: "P.S. Por mí los Beatles te cantarán que te amo" (CR 18). Esta última alusión, relacionada intertextualmente, claro está, con la canción "P.S. I love you", es particularmente interesante, puesto que viene al final del poema "Domingo en el pueblo". Como mencioné arriba, en este poema el hablante pide perdón "que sólo pueda escribirte en mala prosa", se declara incapaz de "rimar ni el más torpe soneto", y declara que sólo puede recordar (aunque la verdad es que no recuerde) el epígrafe de un cuento de Augusto D'Halmar: en fin, es un poeta que no hace más que (intentar) repetir, que ha entrado en la sequía. Por eso, cuando en el **Post Scriptum** alude de este modo a los Beatles, la declaración de amor constituye una 'capitulación' frente al mundo de la cultura de masas, o de la **paraliteratura**. Esta, decía Solotorevsky, satisface plenamente el horizonte de expectativas del lector (o auditor) a base de la repetición de las normas genéricas.¹⁴⁹

"P.S. Por mí los Beatles te cantarán que te amo": este verso recuerda la ironía postmoderna ejemplificada, según Eco, en la declaración de amor de "Como diría Corín Tellado, te amo desesperadamente", que sería la forma postmoderna de expresarle a una

¹⁴⁹Véase Solotorevsky, Literatura/Paraliteratura: 11-16.

mujer "que la ama, pero que la ama en una época en que la inocencia se ha perdido". Si la mujer amada entra en el juego, dice Eco, ambos interlocutores "habrán aceptado el desafío del pasado, de lo ya dicho que es imposible eliminar".¹⁵⁰ Pero, ¿hay ironía en el verso de Teillier? ¿Y el epígrafe de Augusto D'Halmar, fue mal-citado a propósito, o sea, irónicamente? La poesía lárca se abre a textos ajenos, con cierta conciencia intertextual, a veces con el deseo de fortalecer su mundo poético, pero en los últimos libros, creo, carece del control necesario para parodiar. Estos textos ajenos, sobre todo cuando provienen de la cultura de masas, son literalmente irresistibles para el hablante. Lo cual no quiere decir que el poeta no se dé cuenta de esta invasión cultural y textual, como se da cuenta, también, de su "sequía" poética: en este sentido, se podría comparar un verso, más intencionadamente irónico, de la última sección (X) de "Reconstrucción", un poema del libro inédito, La reconstrucción del molino: "PD: Te amo / (sabes que soy buen plagiaro)".

El pastiche de textos ajenos, pertenecientes tanto de la cultura 'alta' como de la cultura de masas, sería, entonces, una de las formas en la que Teillier adapta su escritura a la época postmoderna, "en que la inocencia se ha perdido", a pesar de los sueños recalcitrantes del hablante lárco. Habría que subrayar, sin embargo, que para Teillier los Beatles, en cuanto practicantes de literatura de masas, cumplen magníficamente con una de las aspiraciones lárcas de siempre: la comunicación con el auditor. En sus Conversaciones con Olivárez, dice: "Creo que hay un tipo de poesía posible todavía, pero a un nivel muy grande, como Los Beatles que eran formidables poetas. Georges Brassens en Francia era un poeta. El trovador todavía tiene una oportunidad en esta sociedad. El hombre que se comunica con las masas" (55).

Este deseo de comunicación masivamente se acentúa en los últimos libros de Teillier,

¹⁵⁰"Lo posmoderno, la ironía, lo ameno": 74.

en reiteradas alusiones al papel de la rima en la poesía. La rima, se supone, sería una característica clave de una 'poesía de masas'. Por eso, hablando de los problemas con que se enfrentó a la hora de traducir (con Gabriel Barra) a Serguei Esenin, Teillier incluye el hecho de que el ruso escribiera con rima. Desarrollando el tema, afirma que la rima "llega más a la gente y creen que eres poeta además. Si escribes sin rima no te creen que eres poeta, creen que eres un falsario; 'hasta yo puedo escribir eso', dicen. En cambio, si escribes con rima la cosa se pone seria".¹⁵¹ La resonancia de esta idea en los últimos poemas es sorprendente: "ya no puedo rimar ni el más torpe soneto" (CR 18); "Otoño rima con retoños / y yo creo demasiado en los míos" (45); "Tampoco me importa / no haber visto El último tren a Yuma / o perder la última micro a Temuco, / o el avión que un día puede dejarme en Quito / esa capital cuyo nombre rima con cuchillo" (56); "Salí a buscar versos que rimaran con estos parajes / como **Denise, recuérdalo, todo será paisaje**" (57); "Fuiste el único rayo de sol en mi ventana / (Espero que no te dé celos que rime con Mariana)" (RM).

La ironía patente en estos ejemplos, en su juego con la idea de la rima poética -y las posibilidades de una comunicación más amplia que ésta acarrea- se ve acompañada, por otro lado, con una tendencia simultánea hacia la erudición hermética. He tenido acceso a un ejemplar de Cartas para reinas de otras primaveras anotado por el autor, en el que señala que la referencia a Quito/cuchillo es una "alusión a un poema de Michaux 'Quito rima con couteau'", y que la cita de "Denise" es de Jules Supervielle. Según Virginia Vidal, el principal recurso de Teillier para "atraer al lector no hechizándolo sino haciéndolo su cómplice", sería la erudición y la profusión de alusiones y referencias culturales. ¿No es, en estos dos casos, más bien un camino a la perplejidad que la complicidad? El octavo texto de "Viaje de invierno" es sintomático de esta tendencia que encamina a Teillier, según mi

¹⁵¹E. Navarro, "Jorge Teillier": 155.

perspectiva, hacia el pastiche. La carga cultural y literaria de estos versos es desbordante incluso para el más leído y memorioso de los lectores lárlicos:

Fueron mi Dante y mi Virgilio un lustrabotas y un cartero
guiándome hacia la mejor Bodega de Chicha de Manzana.

Vi jugar al tejo y leí los diarios del domingo
el doble más grueso y tonto que de costumbre.

Por decir que Martín nunca sería campeón y ser amigo de Mano de Piedra
el Dueño brindó conmigo con sidra envasada sólo para su consumo.

Salí a buscar versos que rimaran con estos parajes
como **Denise, recuérdalo, todo será paisaje,**

pero sólo repetía **Aún alientas, aún empobreces pasos sobre la tierra**
y no podía ver sino **Un Angel siempre de pie en una columna**
y **En mi silencio azul lleno de barcos sólo tu rostro vive.**

Pero nada valía frente al recuerdo de Jehanne la putita

viajando junto a Blaise en el Transiberiano. (CR 57)

Los versos en negrita pertenecen, según las notas, a Gustav Meyrink, Jules Supervielle, ¿?, Omar Cáceres y Angel Cruchaga. La carga cultural requiere del lector, además, la comprensión de las alusiones a Dante, a los boxeadores, y a Blaise Cendrars. No sé si este texto podría ser clasificado como un pastiche a la manera de Jameson: una canibalización más bien aleatoria de citas distintas. El hecho de que las citas y alusiones surjan de un modo aparentemente fortuito -un juego de buscar rimas, un comentario puntual que gana el premio de un vaso de sidra, una repetición aparentemente obsesiva, visiones alcohólicas, recuerdos, etc.- me hace pensar que sí, y que en este texto se ve al hablante de Teillier fragmentado hasta el punto de la esquizofrenia, seguramente a base de Chicha de manzana. Habría que reconocer, eso sí, que un Dante y un Virgilio muy personales lo llevan, con ironía magistral,

a una bodega que no se sabe si es un paraíso (como Ancon Inn: "el paraíso de todos los hombres", CR 23), o si el "Viaje de invierno" de este poema es más bien un viaje al infierno del alcohol. Deslumbran las imágenes sueltas del texto citado, pero deslumbran por su caos, por su carga de chispazos superficiales, desunidas cada una de las otras. La reescritura, que el poeta empleaba para fortalecer y dar sentido universal a su mundo láríco, termina así fragmentándose en una escritura esquizofrénica e inorgánica, a la vez que el anhelado mundo "bien hecho" se ha terminado convirtiendo, para el hablante, en un mundo irremediablemente deshecho.

(VIII) IMAGENES CAMBIANTES EN LA POESIA DE TEILLIER

En las siguientes páginas, examinaré los cambios experimentados en ciertas imágenes o motivos a lo largo de la poesía de Teillier, más o menos relacionados con los cuatro factores que he considerado básicos en la evolución y la **postmodernización** de esta poesía: es decir, la inflación ideológica y el golpe militar, la invasión creciente de elementos de las sociedades 'contemporáneas', el alcohol y las reescrituras.

Puertas y ventanas

Las puertas y ventanas son desde el comienzo, en Teillier, el umbral que divide el mundo concreto de otro mundo mágico, secreto, y acaso más real. Constituyen, por tanto, una frontera de enorme significado, y el acto de franquearla, de abrir las puertas o las ventanas, es un motivo a veces de peligro, pero otras veces de alegría y maravilla.

El ruido de puertas y ventanas abiertas o cerradas de golpe es considerado como un llamado al otro mundo: "viene el llamado / de ventanas golpeadas por el viento" (PAG 24). En su segundo libro, el poema "La tierra de la noche" lleva un epígrafe de Boris Pasternak: "Abrir una ventana es como abrirse una vena" (CCH 13): como la vena abierta que deja escapar la vida y lleva al difunto al otro mundo de la muerte, la ventana abierta ofrece un contacto con el otro mundo, pero también el peligro -la cercanía a la muerte- que ese contacto conlleva. Por eso, en este poema de Teillier, las ventanas han estado cerradas -y silenciadas- desde la muerte de la hermana: "Es mejor abrir las ventanas mudas / desde la muerte de la hermana mayor". Así también, en "Camino rural", "alguien cierra las ventanas / para no sentir el cruel olor / a glicinas de otro verano" (AM 18); o bien, cuando llega la noche en el pueblo, "nadie mira hacia las ventanas. / Nadie se atreve a abrir una puerta" (AM 31), y

hay "malas señales: aullidos frente a una puerta que nadie abre" (AM 33).

Por otro lado, la ventana tiene una connotación muy positiva. Se habla de "la ventana iluminada / en donde nos reunimos hermanos y amigos" (PNJ 20); y en otros poemas, la bujía puesta en la ventana ilumina la casa: "camino / hasta donde se alarga / la llama de una vela / en la ventana de un pobre zapatero" (CF 30). Otras veces, esta bujía se apaga y oculta el camino, para mostrar, en cambio, otros caminos secretos, como ocurre en "Un desconocido silba en el bosque", cuando "se apaga en la ventana / la bujía que nos señalaba el camino" (PNJ 11).

Por la ventana abierta, el niño ve un mundo mágico: "abre las ventanas / para ver a los enmascarados jinetes / que lo esperan en el bosque", y "mira por la ventana buscando a los desconocidos / que pasará toda la vida tratando de encontrar" (MM 35). El hablante, ya mayor, no pierde totalmente, sin embargo, el acceso a la maravilla, encontrándola en la primavera: "Yo abro la ventana, para mirarte, Primavera" (MM 34); en el amor: "eres una ventana abierta / hacia el trigo maduro" (AM 11); o en el sueño, como en el poema llamado, justamente, "La ventana abierta", en que el hablante se despertaba "para volverme / hacia la ventana secreta de los sueños" (PNJ 21).

Sin embargo, esta simbología mágica de las puertas y ventanas abriéndose y cerrándose es parte, ya en el comienzo, pero de un modo mucho más acentuado en la obra posterior de Teillier, de un mundo en vías de extinción. Antes, en el molino de madera -parte integral, en otra época, de una vida floreciente ("Había una bodega enorme, donde los fuertes sacos / plenos de maduros cereales / pugnaban por trepar hasta las vigas")-, "los portones se abrían y entraban las carretas"; ahora, en cambio, el molino está en ruinas, y "entre la humedad y el moho, / abriendo puertas oxidadas, riendo ante las máquinas, / se pasean los duendes blancos / nacidos de la antigua harina". Existe nada más que los fantasmas de la

vieja forma de vida. Las puertas que antes se abrían, para perpetuar el ciclo de la vida rural en su producción de la harina, ahora son abiertas sólo en broma por los duendes, y además, las ventanas, como todo el edificio, están destrozadas: "desde una ventana hecha pedazos / se ve correr a sus pies / al río vencedor, retumbando, royendo la madera" (PAG 55).

Pero si la anulación de esta mágica relación, afincada en el contexto de la infancia y la provincia, entre las ventanas y puertas abiertas, y el otro mundo, ya se veía o se intuía en el primer libro, una serie de factores la liquidan totalmente en la obra posterior. En primer lugar, el alcohol: "Yo me invito a entrar / a la casa del vino / cuyas puertas siempre abiertas / no sirven para salir" (MM 95). Entrar en el mundo de los recuerdos y la nostalgia, que el vino provoca en el hablante, es una trampa mortal, de la cual no hay salida. Además, como ya señalé, el vino no conduce al hablante -a la larga- a ese otro mundo, sino lo encierra en una espiral imparable hacia la dependencia y la degradación. Del mismo modo, la ventana abierta de los sueños etílicos de Carlos de Rokha acarreaba grandes peligros: el poeta se suicidó, "Tras el electroshock / Las píldoras para dormir / La ebriedad de no saber qué hacer cuando se abren las puertas de asta o de marfil del sueño" (MM 139).

Pero es sobre todo en la poesía posterior a 1973, en la que se nota la destrucción de la imaginería de las puertas y ventanas abiertas. Se encuentran, al contrario, cerradas para siempre hacia la otra realidad, en señal de la caducidad de una forma de vida y una forma de pensar la vida, que se reconocen ya como insostenibles: "yo he roto todos los espejos / he cerrado todas las ventanas / y estoy condenado a permanecer / inmóvil en este pueblo / donde entre la lluvia y la vida hay que elegir la lluvia" (PPF 29); y lo único que queda es la risa "sin sentido / frente a una reja que no se volverá a abrir" (PPF 31), porque "no habrá sino lluvia entrando en ventanales sin vidrios. / El techo de tu casa se derrumbará" (MH 14). La pérdida del pueblo es también la pérdida de las mitologías que sostenían la ilusión lárca

por la vida y la poesía. Las puertas de esta ilusión también se han cerrado: "ya no escribo nada. / No hay puerta que abrir ni amor a Dios" (CR 11).

Estas puertas y ventanas cerradas para siempre o destrozadas, se relacionan también, en momentos, con la violencia que irrumpe en la poesía de Teillier después del golpe militar: "junto a los ventanales / destruidos a balazos / miro la puerta que abre a puntapiés / mi amigo el Puelche de poncho fantasmal" (CR 43). En "Dunas", ya no es el viento que abre y cierra las puertas y ventanas, sino la policía o los militares: "hermanos, seamos felices: / llegó la medianoche y aún estamos vivos. / Nadie ha venido todavía / a echar abajo nuestras puertas" (PPF 34). En este mundo de violencia, ya no se puede confiar en las apariencias de fraternidad: así, en "Hotel Nube", cuando el personaje, "tras hacer la señal de asilo de los desamparados / confió a las puertas que se abrían piadosas", encuentra que en la sala de espera había gente "esperando nuestra llegada / sin ocultar siquiera entre sus mangas sus cuchillos asesinos / bendecidos por un Poder sin Gloria" (MH 11).

Los sueños

Los sueños son uno de los caminos preferidos por el poeta lárco para intentar alcanzar su "verdadero yo" (MM 13), y para acceder a los paraísos perdidos del pasado. Según "Los dominios perdidos", un poema que busca romper -con la ayuda de Alain Fournier- "la dura corteza de las apariencias", y así develar la "realidad secreta", "lo que importa no es la casa de todos los días / sino aquella oculta en un recodo de los sueños" (PNJ 14).

Parte de esta realidad secreta, redescubierta en los sueños, es la infancia del hablante, como en el poema "Bajo un viejo techo": "Esta noche duermo bajo un viejo techo, / los ratones corren sobre él, como hace mucho tiempo, / y el niño enterrado en mí renace en mi sueño" (PAG 28). Resucitan también, en los sueños, las novias perdidas de la niñez: "Me

despido de una muchacha / cuya cara suelo ver en sueños / iluminada por la triste mirada de
linternas / de trenes que parten bajo la lluvia" (AM 42).¹⁵² En otras ocasiones, el hablante
recupera en sus sueños más lárnicos, a los ancestros, en un despliegue del inconsciente
colectivo: "Un desconocido / nace de nuestro sueño. / (...) / Mientras dormimos junto al río
/ se reúnen nuestros antepasados" (CE 17).

A veces, esta recuperación del pasado, que yace oculto "en un recodo de los sueños",
es más bien el acceso a un paraíso de una libertad sin límites. Hay muchos ejemplos: "el
sueño se hace señas con su linterna oxidada. / (...) / Y vemos sin temor que se abre para
nosotros / el país de la noche sin fronteras" (PNJ 40); "nos reuniremos en el lugar / en donde
los sueños corren jubilosos / como ovejas liberadas del corral" (PNJ 41); "en sueños nos
reunimos para caminar / hacia el País de Nunca Jamás" (PNJ 44); "el sueño le traía / el
regazo de los verdes paraísos" (MM 88).

La confianza en estos poderes liberadores del sueño no deja de ser cuestionada, sin
embargo, desde el comienzo. El poema "Bajo un viejo techo", del primer libro de Teillier,
habló de una recuperación de la infancia a través del sueño, pero al mismo tiempo habla de
la imposibilidad de esta recuperación: *esta* noche, dice el poema, el hablante duerme bajo un
viejo techo, "y el niño enterrado en mí renace en mi sueño"; se vuelve, entonces, al pasado
de la infancia, a *esa* noche, en que "escuché los consejos del anciano reloj", y "el árbol de
mi sueño sólo daba hojas verdes / que maduraban en la mañana con el canto del gallo". Sin
embargo, cuando vuelve, al final del poema, al presente de *esta* noche, el hablante señala que
su vuelta al pasado, y su renacimiento como niño en los sueños, han sido un espejismo. Lo
único que no ha cambiado es el ruido de los ratones que corren sobre el viejo techo, "como

¹⁵²También: "Yo hubiese querido ver de nuevo / (...) / tu gesto de despedida / en el
andén de la pequeña estación, / para no soñar siempre contigo" (TN 134); "me queda el
defecto de aún soñar con ella / y su sonrisa de que volveríamos a vernos" (MH 34).

hace mucho tiempo", mientras que las ilusiones de la niñez, y la sabiduría inmemorial del anciano reloj ya están irremediablemente perdidas, y la muerte empieza a acechar al hablante: "pero sé que no hay mañanas, y no hay cantos de gallos; / no quiero escuchar las palabras del reloj enfermo, / abro los ojos, para no ver reseco el árbol de los sueños, / y bajo él, la muerte que me tiende la mano" (PAG 28).

Este texto de Para ángeles y gorriones muestra, una vez más, que las semillas del desengaño lárco existen desde el comienzo en Teillier. Más tarde, diversos factores acentuarán este desengaño. Así ocurre con el alcohol, que estimula, por un lado, los sueños de algún paraíso perdido, como en "Estamos solos (Vieja canción irlandesa)": "Ella grita para que no siga acumulando sueños en la copa de su ebriedad / pero ahora él duerme / y sueña estar a orillas del río del País de la Libertad / donde llegarán los suyos cantando 'Sinne Finne' / el himno de los que no les importó perder la casa, ni el mar, ni la esperanza" (MH 14); sin embargo, la ebriedad también estimula los sueños que llevaron a Carlos de Rokha a suicidarse, tras el electroshock, las píldoras de dormir, y "la ebriedad de no saber qué hacer cuando se abren las puertas de asta o de marfil del sueño" (MM 139).

Otra de las formas en que la ilusión, o el poder **recuperador** de los sueños, se va perdiendo en esta poesía, es cuando lo que se recupera ya no es algo concreto (aunque idealizado) del pasado, como sería la novia perdida, o incluso ese paraíso perdido, la edad de oro cuyo recuerdo sobrevive en el inconsciente del poeta (MM 14). Al contrario, lo recuperado por los sueños empieza a ser el contenido de otras literaturas: "Tus sueños están iluminados por las linternas que agitan en la 'Hispaniola' los piratas de la Isla del Tesoro" (CF 46). Estos sueños, poblados por personajes de Stevenson, alejan la posibilidad de recuperar alguna edad de oro: son, más bien, la recuperación de otra recuperación, en un proceso explícitamente mediatizado. Más tarde, los sueños del hablante se llenarán con

imágenes y canciones divulgadas por los **mass media**: soñará con el submarino amarillo de los Beatles (CR 15), y con la película "Borsalino": "Mi sueño está surcado de ráfagas de metralla / venidas del film llamado 'Borsalino'" (PPF 65). Por último, el sueño liberador y recuperador, terminará degradándose totalmente cuando se pone al servicio del **American way of life** que asquea a Teillier en sus ensayos teóricos (aunque lo seduzca, a veces, en su poesía), como una forma de vida en que muere la imaginación: el poema dedicado a Elvis Presley, "Un sueño americano" habla, en este sentido, de "tu sueño americano que cumpliste. / Ganar un millón de dólares. / 'In God and Gold we trust'" (MH 43). La paródica asociación de **God** y **Gold** muestra la degradación de la ilusión y los sueños de una Edad de Oro (que en el "hermano mayor" Machado, si no en Teillier, era un sueño de la divinidad perdida). El poema termina dando fe de la deshumanización de este sueño americano: "¿porqué dejaste de ser el camionero que / cantaba por gusto cerca de Memphis / y no por un mortal millón de dólares?".

En los últimos libros de Teillier, se siente en los sueños, sobre todo, la carga del "mundo asqueante" de la contingencia. La figura de la Bella Durmiente, que se repite en muchos poemas tempranos de Teillier,¹⁵³ es ahora la "Bella Durmiente Siglo XX", y sueña de otro modo. "¿En qué soñaba la Bella Durmiente?", pregunta el hablante, y termina contestándose a sí mismo, con una visión de los sueños degradados de un mundo degradado:

Tal vez soñaba con bosques
donde no habrá ardillas ni lobos,
ni príncipes que pierdan su camino
ni niños que crean en hadas.

Tal vez soñaba con los tiempos

¹⁵³Véanse los poemas "Chiquilla" (PAG 57), "Muerte y resurrección" (AM 38), "Canto" (PNJ 26), y Crónica del forastero (37).

donde se preguntará qué es un pájaro
y donde la luna será sólo
una moneda inservible. (PPF 26)

Pero esta destrucción ecológica que pobla los sueños es, en otros textos, una violencia propia no tanto de la vida contemporánea como de la dictadura pinochetista. Las "ráfagas de metralla / venidas del film llamado Borsalino", que surcan el sueño del hablante en Para un pueblo fantasma (65), vienen también del mundo concreto y pesadillesco en que vive el poeta, un mundo que ha liquidado toda ilusión, y toda posibilidad de re-encontrar el paraíso perdido a través de los sueños: "Mi hijo Sebastián me escribe que en Transilvania sueña que el Conde Drácula le muestra cabezas de decapitados como los girasoles marchitos en los abandonados patios de los desterrados de la Frontera" (PPF 131); "Han bombardeado todas las fábricas de los sueños y los niños saben que existe el Cuco" (CR 38). Por tanto, no sorprende que el poeta prefiera renunciar a los sueños, y abdicar del tiempo y del mundo: "Apenas podría soñar / Con ya tener el deseo de no soñar / Ser olvidado como la vía muerta de un vagón en un desvío" (DM 170).

(IX) EPILOGO

Como tanta literatura moderna, el larismo respondía a la degradación del mundo moderno con un esfuerzo de recuperar, poéticamente, parte de la unidad de unos tiempos mejores borrados por la modernización y por la pérdida de los mitos tradicionales. La visión teórica de Teillier, y su puesta en escena en la obra del poeta, se revelan como gestos destinados, trágicamente - desde la perspectiva moderna-, al fracaso. El desafío de Teillier a los embates de la sociedad incrédula, rendida a la seducción de los medios de comunicación masiva, perdía fuerza a la par que crecía la sensación de impotencia en el hablante, quien se daba cuenta, por un lado, de que el pasado mítico, tan añorado como anhelado, tal vez nunca existiera, y de que la vuelta a la infancia se hacía cada vez más inverosímil, y que sentía, por otro lado, cómo él mismo sufría la seducción de la ciudad y los artefactos contemporáneos, y cómo su visión armónica terminaba fragmentándose en las manos despiadadas del alcohol. Al mismo tiempo, la fe del hablante en la revelación poética comenzó a abandonarlo, dejándolo a la intemperie de las promiscuidades intertextuales: perdida la idea de un 'centro', que su obra había forjado en torno a la aldea, la poesía también se descentraba. "Tú en la aldea sabes cuál es tu centro, en el mundo actual ya no sabes", dijo en 1990, y luego, en la misma entrevista, reconocía - y explicaba- la mayor amargura de sus últimos poemas: "Sí, en éstos hay más amargura, como que no importa nada. Antes en mis poemas había un centro, pero ahora no hay ningún centro. Está todo disperso, son como una bengala lanzada al mar o al cielo".¹⁵⁴

El **hubris** láríco se paga con la némesis de la sequía poética y la dispersión alcoholizada de un hablante descreído, que renuncia ya a la **nostalgia del futuro** de sus ensayos teóricos. Los primeros versos de un poema conmovedor de El molino y la higuera

¹⁵⁴En Elordi et al., "Algún día seremos leyenda": E10.

(1993), son sintomáticos de la desolación terminal de este hablante:

Un hombre solo en una casa sola
No tiene deseos de encender el fuego
No tiene deseos de dormir o estar despierto
Un hombre solo en una casa enferma.

No tiene deseos de encender el fuego
Y no quiere oír más la palabra Futuro. (12, énfasis mío)

Una lectura de la poesía de Teillier como tragedia, que sigue el curso de la socavación continua de sus aspiraciones, y acompaña al personaje lárco en la fragmentación progresiva de su identidad y su voluntad, no deja de ser un ejercicio catártico. Schopf ha visto este efecto consolador, en referencia a los momentos más positivos de su obra: "El poeta establece una relación de complicidad con el lector, lo seduce, lo persuade emocionalmente de no ver el **cambio**, de entregarse a la complacencia de la imaginación (el ensueño) de un mundo conciliado que alguna vez se tuvo";¹⁵⁵ pero el mismo efecto existiría también en la última etapa de su obra, en que el hablante se da cuenta de que sus nostalgias se han vaciado de significado y de esperanza. Una lectura finisecular de la obra de Teillier tal vez conllevaría - aristotélicamente- una catarsis de (los vestigios de) las nostalgias modernas, y un darse cuenta de que mientras esta poesía se haya postmodernizado a la fuerza, de un modo realmente desolador, nosotros, en cambio, nos encontramos más o menos a nuestras anchas en este mundo de la postmodernidad, ignorantes -en nuestras experiencias vivenciales- de los encantos del mundo lárco, y participantes, como diría Jameson, en una sociedad totalmente modernizada, en que la naturaleza, el campo y la agricultura tradicionales han dejado de existir.

¹⁵⁵"La catástrofe tranquila", La Epoca, 12 de Mayo de 1996.

CAPITULO 4 EL RENCOR INAGOTABLE: LA POESIA DE ENRIQUE LIHN

Introducción y revisión de la crítica

Para muchos críticos, Enrique Lihn (1929) se sitúa en los antípodas de Jorge Teillier en la poesía de su 'generación', la (mal) llamada "generación del 50": la poesía urbana del primero frente al larismo teillieriano, el escepticismo radical frente al neorromanticismo, el sarcasmo brutal frente al sentimentalismo. Sin embargo, como he intentado mostrar, la segunda (lárca) parte de esta oposición, tan cómoda para los amantes del orden crítico, no existe como tal: la visión teórica del larismo se revela como insostenible poéticamente - trágicamente insostenible- desde el primer libro de Teillier, y mucho más aún cuando la presencia de los medios de comunicación masiva, la des-inflación ideológica, el alcoholismo y la dependencia en otros textos se acentúan en sus últimos libros. Según los criterios de este estudio, se diría que la poesía de Teillier, muy a pesar suyo, se 'postmoderniza', o sea, es impotente en sus alardes de resistencia y repudio contra la 'nueva' sociedad, y termina rindiéndose, confesándose impotente frente a ella, e incluso -en ciertos momentos- seducida por ella.

La poesía de Lihn se presta con mayor facilidad (aparentemente) a un estudio sobre la postmodernidad. Julio Ortega ha hecho la conexión de un modo explícito:

Ya en pleno espacio poético liberado de los programas, las demostraciones y las ilustraciones tópicas, en el tránsito fluido y diseminado del texto postmoderno, habla la nueva poesía, en esa intemperie de la identidad y en esa agonía irónica de la conciencia sin sujeto. Allí se produce la dicción urbana de Enrique Lihn, su anotación viajera, sin otras articulaciones que la pluralidad alusiva, el coloquio oblicuo, el paisaje humano esquizoide de una fragmentación indiferenciada. Su poesía es como el residuo del lenguaje que pasa por las exploraciones del postmodernismo pero sin ilusiones, sin ganancias y, más bien, con nuevos extravíos y perplejidad. Lo cual es prueba de que en estos tiempos de la postmodernidad sin las esperanzas de la

modernización, la poesía dice el malestar exacerbado, desasido, en un desgarramiento del lenguaje; es, en esta instancia de la negatividad, una metáfora de los desastres. Para Lihn, como para Carlos Germán Belli, la escritura nace como una reformulación de la catástrofe de Occidente en América Latina, donde los documentos de la civilización son los de la barbarie, y donde se requiere dar forma a una palabra de la crisis.

En la poesía de Lihn y Belli (y también la de Antonio Cisneros y José Emilio Pacheco), "el poeta ya no es el héroe de la subjetividad epifánica, como lo es en el modernismo, sino el antihéroe del coloquio, marginal, despojado y guiñolesco, sin otra función social que el escarnio y el humor crítico".¹

El propio Belli ha señalado que a Lihn "lo han llegado a definir como un post-vanguardista (esto es, un post-moderno), por el empleo de la tradición literaria":² postmoderno, se entiende, por su rechazo de la búsqueda de lo nuevo -lo jamás dicho, hecho u oído- tan característico de ciertos 'modernos'.

Juan Zapata Gacitúa, por su parte, en Enrique Lihn: la imaginación en su escritura crítico-reflexiva, sitúa la obra de Lihn dentro del "precario" contexto de la postmodernidad latinoamericana, cuando afirma -sin desarrollar la aserción- que la reflexión de Lihn "deviene postmoderna en forma explícita en sus últimos trabajos, aunque la totalidad de su escritura - creativa y reflexiva- podría ser inscrita bajo esta noción".³

Por otro lado, el libro de Carmen Foxley, Enrique Lihn: escritura excéntrica y modernidad, se acerca de vez en cuando a consideraciones de una índole postmoderna: "la hipótesis es que todo el discurso de Lihn desestabiliza los fundamentos de cualquier sistema

¹Julio Ortega, "El postmodernismo en América Latina": 416-417.

²"El morir escribiendo", La Epoca ("Literatura y Libros"), 25/3/90: 7.

³Santiago, Editorial La Noria, 1994: 233.

semántico, dominante, impositivo o cerrado, cualquier principio de razón suficiente, los sistemas cognoscitivos regulados o las referencias intertextuales y las ilusiones de la modernidad",⁴ dice Foxley, en términos bastante cercanos al lenguaje de Lyotard y otros teóricos franceses.

En los siguientes capítulos, empezaré por investigar las relaciones poéticas entre Lihn y Neruda, y por establecer un punto de partida común entre su poesía y la antipoesía de Parra, ambas desarrolladas en contraposición a ciertas posturas nerudianas. A continuación, analizaré la desacralización (afín, pero bastante distinta en su concreción, a la desacralización antipoética) a la que Lihn somete los "grandes relatos" religiosos, políticos y literarios de la modernidad hispanoamericana. En un segundo momento del estudio, investigaré la visión crítica sobre Rubén Darío y Vicente Huidobro ofrecida en la poesía y los ensayos de Lihn, para examinar los conceptos que éste desarrolla acerca del desarraigo y 'afrancesamiento' del escritor hispanoamericano como meteco; por último, llegaré a considerar la presencia de lo ajeno -los viajes al extranjero, la irrupción de (restos de) textos extranjeros- en su propia poesía, todo esto dentro del contexto del eclecticismo postmoderno.

Lihn fue un escritor tan prolífico como polifacético: poeta, novelista, dramaturgo y ensayista. En este estudio, me centraré exclusivamente en su obra poética, y principalmente en sus libros de los años 60, que son, a mi juicio, los mejores de su producción: La pieza oscura, Poesía de paso, Escrito en Cuba y La musiquilla de las pobres esferas.

⁴Santiago, Editorial Universitaria, 1995: 40.

(I) LIHN EN EL CAMPO POETICO CHILENO

Lihn y Neruda

Para comprender la relación de Lihn con la poesía y la persona de Neruda, habría que recordar que los primeros libros del joven poeta -Nada se escurre, de 1949, y Poemas de este tiempo y de otro, de 1955- se publicaron durante los años de una apoteosis nerudiana nutrida por el éxito inconmensurable de Canto general (1950), y por un protagonismo político nimbado de una aureola de heroísmo (la persecución por González Videla, los meses de clandestinidad, el escape sobre la cordillera, los años del exilio, etc.). Por otro lado, en 1951 Nicanor Parra había vuelto de Inglaterra con su primer libro de antipoemas casi completo, y Lihn compartía con él los mismos recelos hacia el nerudismo imperante. Los enfoques generacionales, tan caros a ciertos críticos, tenderían a cavar un abismo entre las poesías de Parra (1914) y Lihn (1929); en muchos sentidos, sin embargo, es más fructífero considerarlos como compañeros de ruta. Trabajaron juntos en El Quebrantahuesos, con Alejandro Jodorovsky y otros, en 1952, y la obra poética de ambos se desarrolla en un ambiente de preocupaciones e intereses comunes a lo largo de las siguientes décadas.

Ambos poetas compartían una gran admiración por cierta poesía de Neruda, y una misma visión de la decadencia relativa y progresiva de su poesía posterior a Residencia en la tierra. En esto insistió Lihn en múltiples ocasiones: "Lo definitivamente importante para mí eran las Residencias. Yo me las sabía de memoria. Nicanor pensaba igual, porque para él Neruda se acababa con las Residencias y ahí empezaba la declinación".⁵

⁵Juan Andrés Piña, "Enrique Lihn, Situación irregular", Conversaciones con la poesía chilena, Santiago, Pehuén, 1990: 39. Lihn ha señalado la importancia en el desarrollo posterior de la poesía chilena de textos como "Caballero solo", "Tango del viudo", "Ritual de mis piernas" y "Walking around", en los cuales "están los antecedentes inmediatos de lo que se ha hecho después en Chile en materia de una poesía autobiográfica realista, de

Si varios teóricos (sobre todo Ignacio Valente) han señalado las correspondencias entre el mundo de las Residencias y los primeros antipoemas de Parra,⁶ Hernán Loyola -en un artículo de 1969- veía en Lihn al auténtico heredero de este libro de Neruda. Para Loyola -un "sincero exponente del culto a la personalidad de Pablo Neruda", en palabras de Lihn-⁷, éste era "el único verdadero y gran discípulo de Neruda que yo conozco, el único que, habiéndose sumergido en una de las zonas más profundas del océano nerudiano, logró llegar a la otra orilla y emerger más dueño de sus propios recursos, más entero, más individualizado".⁸ Según el crítico, la semejanza entre ambos poetas estribaba en una relación supuestamente directa y sin distanciamiento entre la poesía y la experiencia concreta de la biografía personal del autor. Así, Lihn había ido "entregando sus propias **residencias** (...), personalísimas e intransferibles sin embargo, como corresponde a un auténtico creador que logra configurar lo más suyo justamente al asumir la tradición de sus mayores, al digerirla y superarla de verdad".⁹

Habría que recordar, sin embargo, que la influencia nerudiana solía ser algo más bien

estructura narrativo-dramática, un germen casi de teatro poético por el desdoblamiento del hablante en personajes" ("Autobiografía de una escritura", Casa de las Américas 45, 1967: 67).

⁶Con respecto al manifiesto nerudiano "Sobre una poesía sin pureza", Ibáñez-Langlois preguntó: "¿No es éste el programa de los Antipoemas tanto como de las Residencias? ¿No son aquellos los herederos legítimos de esta formulación? ¿Sin esta poética y su realización en la obra nerudiana de esos años, (...) ¿serían concebibles los Antipoemas?" (Poesía chilena e hispanoamericana actual: 285-286).

⁷Pedro Lastra, Conversaciones con Enrique Lihn, Santiago, Atelier, 1990: 137.

⁸"Porque escribí estoy vivo", El Siglo, 30 de Noviembre de 1969: 10.

⁹Esta asunción (¿superación?) de la tradición residenciaria es algo negada, predecible y explícitamente por Lihn. Lo cierto es que Loyola anticipó tal reacción, al comenzar su artículo diciendo: "Voy a sostener aquí una vez más, ignorando el refunfunar del afectado, que Enrique Lihn es el único verdadero y gran discípulo de Neruda..." (10).

asfixiante e indigesta, por no decir insuperable, y por cierto, Lihn rechazó de plano la existencia de Neruda en su obra, en términos que delatan una angustia muy bloomeana de la influencia:

El nerudismo -quisiéralo Neruda o no- fue una epidemia. Yo conocí a algunos poetas que se autovaloraban en la medida en que creían haber escapado a ese contagio. A lo mejor yo soy uno de ellos, porque sostengo que en mi poesía no hay ninguna huella ni de la visión del mundo ni de los procedimientos que configuran la poesía residenciaria y proponen en ella un sujeto sui géneris.¹⁰

Aparte de señalar las huellas de Residencia en la tierra, Loyola detectó la 'esperanza' de un cambio en la poesía de Lihn -semejante a la famosa 'conversión' poético-política de Neruda-, en algunos pasajes de La musiquilla de las pobres esferas que dejaran entrever, supuestamente, una concepción de la poesía "como un **trabajo**, como un **oficio**, y no como un inútil parloteo en el vacío".¹¹ Esta concepción, según la perspectiva marxista y **utilitaria** de Loyola, ayudaría a Lihn a superar "las debilidades y fracasos" presentes en su poesía, que "se explican por el insuficiente grado de claridad que él tiene sobre el significado concreto de su literatura en cuanto actividad vital".¹²

¹⁰En Lastra, Conversaciones con Enrique Lihn: 137-138.

¹¹Loyola, "Porque escribí estoy vivo": 10.

¹²Esta crítica es característica de Loyola, y correspondería al estado del campo poético chileno a partir de mediados del siglo. Lo ha dicho Parra, en referencia a los años anteriores de Poemas y antipoemas (1954): "yo sabía que cada libro de poesía que aparecía en Chile se medía con un solo metro: Neruda. Así como en la Física se habla de un ohm o de un newton, en poesía se hablaba de un Neruda y se trataba de ver cuántos nerudas había en cada poeta nuevo" (en Piña, "La antipoesía no es un juego de salón": 25). Evidentemente, Loyola ofrece su elogio más entusiasta al equiparar la poesía de Lihn a la del Maestro. Por otro lado, las esperanzas que tenía Loyola -crítico del periódico comunista El Siglo- de una posterior conversión poética de Lihn, se deberían también a un deseo de 'salvar' de la angustia al sujeto enajenado (el sujeto lihneano-residenciario, rechazado en ciertos momentos por el propio Neruda), con un voluntarismo proselitista no muy lejano de los esfuerzos de Ignacio

Ahora bien, Lihn se opuso siempre -en artículos y entrevistas suyos, y en libros como Escrito en Cuba- a una poesía directamente política, y sobre todo a la poesía "panfletaria" y al realismo socialista de Neruda. Porque si bien, según Lihn, ya existe en las Residencias una hipertrofia del yo, corroída por la angustia, este egotismo atormentado después se convierte en egolatría, "la historia (...) en una cantera de mitos, y la realidad, en algo que (Neruda) nos comunica, por lo general, bajo la especie de un discurso solemne, como si el lector se encontrara al pie de un estrado, entre multitudes, y aleccionador".¹³

No obstante, aunque la posición de Lihn y otros poetas cercanos fue "estrictamente de oposición a fardo cerrado al Neruda predominante en ese tiempo, que era el de las Odas elementales, de Las uvas y el viento y toda esa majamama que nosotros considerábamos prácticamente basura", él mismo confiesa que "cuando aparecieron 'Las alturas de Macchu Picchu' la gente estaba encantada y yo no me pude sustraer a esa fascinación, a pesar de las críticas que le hacíamos".¹⁴ Esta incapacidad de sustraerse al encanto no sólo de las Residencias, sino ahora de la poesía política de Neruda, es otro indicio de la tremenda angustia que la influencia nerudiana provocara no sólo en Lihn sino en casi todos los poetas de la época. De hecho, según él afirmó a comienzos de los años 70, la sombra de Canto general fue determinante para toda la poesía chilena inmediatamente posterior:

Los últimos veinte años de la poesía chilena, empiezan con el Neruda de Canto

Valente -sacerdote y crítico del periódico derechista El Mercurio- por anticipar una posterior conversión religiosa del sujeto -¿el autor?- de la antipoesía de Parra.

¹³Lihn, "Autobiografía de una escritura": 66. En otro ensayo, afirma que "el supuesto yo colectivo de Neruda suena las más de las veces como una inflación de su yo subjetivo" ("Momentos esenciales de la poesía chilena", en Varios, Panorama actual de la actual literatura latinoamericana, Madrid, Fundamentos, 1971: 252).

¹⁴En Piña, "Enrique Lihn, Situación irregular": 139.

general y, en cierto modo, se desarrollan por contraposición a la concepción poética que está en la base de ese libro; respondiendo a ella negativamente, impugnando ese discurso con otro. De este parricidio que garantiza una nueva poesía chilena (...) se libró el mismo pater familias, como autor de Residencia en la tierra.¹⁵

La referencia a la paternidad y el parricidio remite otra vez a las tesis de Bloom. En este mismo artículo, Lihn se refiere a los poetas del grupo surrealista La Mandrágora, que se alinearon "bajo la presencia **paternal** de Vicente Huidobro", y pide también que sus propios comentarios sobre poetas más jóvenes -Waldo Rojas, Manuel Silva Acevedo, Floridor Pérez, Gonzalo Millán, Thito Valenzuela- se tomen "sin connotaciones **paternalistas**" (68): es decir, Lihn se niega a desempeñar el mismo papel de poeta-padre de los modernos.

En una parte anterior de este estudio, sostuve que Parra era el último de los parricidas: el que puso fin a la figura autoritativa y autoritaria del padre (autor). Por eso, es significativo el entusiasmo que sintieron Lihn y sus coetáneos en su relación con Parra: "en el estilo de Nicanor no existía el discipulaje, y en nuestro estilo, de gallos un poco achorados, tampoco aceptábamos esa jerarquía".¹⁶ La herencia anti-jerárquica sigue en Lihn, y la verdad de su relación de diálogo sin paternalismo con los poetas más jóvenes, ha sido confirmada por Waldo Rojas: "Lihn no exigió nunca, ni de mí ni de otros poetas más jóvenes que él y como yo sus adherentes, rituales ni servidumbres discipulares. Nunca aspiró a nuestra incondicionalidad ni al ejercicio exclusivo de nuestra obsecuencia literaria, ni nos infligió las tristes condescendencias del paternalismo".¹⁷

¹⁵Lihn, "20 años de poesía chilena", Textual 4 (1972): 64.

¹⁶Piña, "Enrique Lihn": 140.

¹⁷"Monólogo para una última cita", La Epoca ("Literatura y Libros"), 14 de Julio de 1988: 2.

Lihn hablaba de veinte años de poesía chilena que se desarrollaron en contraposición a Canto general.¹⁸ y hay dos textos suyos que se contraponen explícitamente a este libro nerudiano. Uno de ellos es un breve poema sin título de Estación de los desamparados, un libro escrito en 1972 en el Perú y publicado diez años después en México:

No me provoca ir a Macchu Picchu
Apuraré mi regreso
pero igual estarás a mil años de distancia
y tú serás mi ruina.

Fue así como llegué
a envidiar
a los muertos. (ED 35)¹⁹

La equivocación ortográfica en el topónimo "Macchu Picchu" confirma que este poema se inscribe en la tradición nerudiana, mientras que el desinterés que el hablante profesa por el lugar mágico ("Esta fue la morada, éste es el sitio", decía Neruda en el sexto Canto de Alturas de Macchu Picchu)²⁰ es también un desinterés por la Historia abarcada por el hablante nerudiano. Este se dirigía a los muertos a través de siglos de separación: "A través del confuso esplendor, / a través de la noche de piedra, déjame hundir la mano / y deja que en mí palpite, como un ave mil años prisionera, / el viejo corazón del olvidado" (I: 342). El poeta, como ser privilegiado y portavoz del pueblo, era capaz de trascender estos mil años

¹⁸Esta es, por supuesto, una exageración. La ruptura antipoética había permitido salir de la sombra nerudiana, y había encaminado la poesía chilena por diversas corrientes menos dependientes.

¹⁹Las abreviaturas que usaré para designar los distintos libros de Lihn, se encuentran en la bibliografía final.

²⁰Obras completas I: 335.

que lo separaban del "olvidado".²¹ En el caso de Lihn, en cambio, el hablante presente, aunque regrese al lugar abandonado, la ausencia e incomunicación abismal que lo separará irremediamente de la presencia física de la mujer, la (ex-)amada, "igual estarás a mil años de distancia".

Por otro lado, mientras el hablante nerudiano deambula por las ruinas de Macchu Picchu y conjura a los muertos, devolviéndoles una presencia y una vida nuevas, a través de la Historia, el de Lihn asegura a la mujer que "tú serás mi ruina" y, meditando sobre el abandono, declara que "fue así como llegué / a envidiar / a los muertos". La pequeña historia del hablante -incapaz de unirse a la Gran Historia de Alturas- lo desintegra hasta tal punto que pensar en un horizonte más ancho resulta simplemente imposible.

Estas diferencias con respecto a Canto general se repiten en un contexto muy distinto, en el poema del Lihn del mismo nombre, publicado en Paseo Ahumada en el año 1983. Habría que recordar que la presencia avasalladora de Neruda en el campo poético chileno tendía a disminuir, a partir de los años cincuenta, gracias a la importancia y consagración relativa de otros poetas, notablemente Parra. De hecho, para muchos escritores, Neruda terminó como poeta significativo en la década de los cincuenta. No obstante, el golpe militar de Pinochet trastocó el (des)equilibrio de fuerzas en el campo poético. Como dice María Luisa Fischer: "Después de la muerte del poeta, asociada simbólicamente a todas las pérdidas que trajo consigo el golpe militar de 1973, el fantasma de Neruda recorrió la imaginación de muchos jóvenes poetas que emularon su exhuberante personalidad poética y política".²²

²¹También en el sexto canto se refiere a los mil años que separan al hablante de los habitantes de la ciudadela: "Y el aire entró con dedos / de azahar sobre todos los dormidos: / mil años de aire, meses, semanas de aire, / de viento azul, de cordillera férrea, / que fueron como suaves huracanes de pasos / lustrando el solitario recinto de la piedra" (I: 336).

²²"El Canto general de Neruda y el canto particular de Enrique Lihn: una lectura", Revista Iberoamericana 155-156 (1991): 569.

Paseo Ahumada es un libro en que Lihn ofrece una visión de los personajes marginales que frecuentaban el centro de Santiago de Chile durante los años de la dictadura. En la contraportada y última página de este libro-periódico (publicado en forma de tabloide), Lihn explica la significación particular de la calle que da nombre al libro:

El Paseo Ahumada iba a ser la pista para el despegue económico, un espacio para la descongestión urbana. Se trataba de cultivar un oasis peatonal en medio de una ciudad tan próspera como vigilada. La vigilancia es lo único que recuerda el proyecto, se la mantiene con armas y perros policiales. En todo lo demás ocurrió lo que tenía que ocurrir. El Paseo es el pabellón en que se exhibe el quiebre del modelo económico (...), es la dura escuela en que impedidos de toda clase, especialmente ciegos nunca antes vistos aquí en tal cantidad, se ven forzados al autofinanciamiento.

El Paseo constituye, entonces, un símbolo del fracaso del gran relato capitalista del gobierno militar, y la visión de Lihn -una voz que habla desde los márgenes, que se identifica con los diversos personajes marginales, y a veces se metamorfosea en las voces de éstos- es no sólo una visión crítica de tal fracaso, sino también una indagación en los fundamentos y la legitimidad de su propia crítica. De este modo, las alusiones en "Canto general" al libro homónimo de Neruda, son claves para desentrañar la herencia crítica contra un sistema y pensamiento político que Lihn recoge de Neruda, pero también las grandes divergencias que existen tanto entre los contextos en que ambos escribían como entre sus respectivas concepciones de la función poética.

"Canto General / Mi canto particular", empieza el poema de Lihn: en seguida el hablante se distancia de la capacidad o pretensión generalizadora y universalizadora del texto de Neruda (AP 8). "Alturas de Macchu Picchu" es un libro simplemente inaccesible para el poeta de los años 80: "Nuestro modelo inaccesible cantó desde lo alto de la montaña sagrada nosotros buscando el ras del suelo (...) / porque las condiciones están dadas de otra manera

y así nosotros dados de otra manera" (9). Por tanto, el hablante lihneano se encuentra incapaz de convertirse en un portavoz del pueblo o del continente, incapaz de lograr un punto de vista privilegiado sobre su entorno: al contrario, es "un cantante limitado, un minusválido de la canción". y se contenta con una visión particular de "esta toma parcial de la naturaleza muriente de Santiago" (8). Por otro lado, al estar explícitamente situado en un momento histórico específico -el "producto de la recesión y de otras restricciones"-, se declara incapaz de ofrecer una perspectiva unitaria de la historia, al modo de Neruda: "¿Con qué ropa subir ahora el Macchu Picchu / y abarcar, con tan buena acústica, el pastel entero de la historia / siendo que ella se nos está quemando en las manos?" (9).

Los personajes andinos suscitados por Neruda en Alturas, para hablar por las palabras y la sangre del hablante, se caracterizaron -y se dignificaron- por su oficio: Canto XII se dirige a labradores, tejedores, pastores callados, domadores de guanacos, albañiles, aguadores, joyeros, agricultores y alfareros. En el poema de Lihn, por su parte, hay tres tipos de personajes. En primer lugar, hay los "impedidos de toda clase", como El Pingüino, el mendigo que es el personaje principal del libro: son sujetos marginados, degradados, detritus desarraigado en la gran ciudad. En segundo lugar, hay los taiwaneses que venden sus productos en el Paseo: "Canto General de esta toma parcial de la naturaleza muriente de Santiago / y de los productos que producen a los hombres made in Taiwan ellos se desviven enfervorizados por venderlos a cien pesos la unidad / que viven de los artificios naturalizados en Taiwan, la Gran Madre Plástico" (8). La Madre Tierra andina -la Pachamama- se ve atrozmente parodiada en esta Gran Madre Plástico taiwanesa. Además, estos hombres "made in Taiwan" son retratados como seres totalmente deshumanizados, no como productores de lo que venden, dignificados por su oficio, sino ellos mismos el producto de esos productos. Así, el espacio del Paseo Ahumada, un espacio vivo que es, no obstante, parte de la

naturaleza **muriente** de Santiago, se opone claramente a la ciudad de Macchu Picchu, muerta sólo en apariencia, pero que recobra vida a la llamada del Poeta. En tercer lugar, están presentes en el poema de Lihn -aun en su ausencia- los opositores al régimen. Aquí surge una diferencia muy concreta con respecto al texto-modelo de Neruda: "Quién paternalizaría con el cortapiedras o el hijo de la turquesa / como si esos desaparecidos no figuraran en la guía telefónica", pregunta el hablante de Lihn (9). Se refiere, claro está, a los versos célebres del penúltimo canto de "Alturas": "Juan Cortapiedras, hijo de Wiracocha, / Juan Comefrío, hijo de estrella verde, / Juan Piesdescalzos, nieto de la turquesa, / sube a nacer conmigo, hermano".²³ El poema de Lihn interpreta -y critica- la abstracción de estos nombres como un gesto paternalizador de parte del hablante nerudiano, a pesar de sus profesiones de fraternidad.²⁴

Al final del texto, sin embargo, el hablante de Lihn también reniega el canto particular a todos los desaparecidos. En una parte anterior del poema, se refirió a la necesidad histórica de hablar con una lengua muda "que no generalizara", con una lengua "amordazada" por la censura, por la pobre educación ("Canto General a la pauperización que nos recorta el lenguaje a un manoteo de sordomudos no alfabetizados"), y por la 'plastificación' de una sociedad que convierte la lengua en un instrumento desechable, hecho de plástico ("Usted le da cuerda / y ella dice su Canto General sin necesidad de la pila eléctrica, únicamente por cien pesos"). Ahora, en cambio, en los últimos versos, el poeta se declara afásico por tanto

²³Obras completas I: 343.

²⁴Armando Uribe, un poeta coetáneo de Lihn, reaccionó de la misma manera contra lo "inventado" de estos personajes: "Ni siquiera las Alturas de Macchu Picchu nos emocionaban: 'es un poema aguado', nos decíamos: lleno de ambiciones, retórico; repite que repite 'sube conmigo hermano, baja conmigo hermano', y con americanos por todas partes. De repente sale el 'oscuro roedor de las calles', el empleado público real, y ya lo está reemplazando el poeta por un Juan Picapiedras inventado" ("Como un herido a bala", La Nación, 9/7/67).

dolor, y se resigna a ofrecer, con una ironía despiadada, un canto generalizado a los muertos:

Los muertos de nuestro tiempo acostumbran a suicidarse
Canto General a los héroes, que caen como grandes actores desconocidos en el campo
del simulacro defendiendo a sus ajusticiadores de la luz pública
a los desfigurados que sirven de combustible para que rebrote la llama
a las momias prematuras
Canto General y no caso por caso
porque el cantante está afásico
Guarda cama de sólo pensar en el río y de pensar en el río a esos cuerpos cortados
que derivan hacia su segunda muerte
la muerte de sus nombres en el mar
anonimato en grande y for ever.(9)

Lihn y Parra

Nicanor Parra representó, a comienzos de los años 50, algo así como la contrafigura de Neruda en el campo poético chileno, y Lihn se incluía entre el grupo de personas que frecuentaban la casa del antipoeta, en un ambiente libre del discipulaje, y del culto de la personalidad tan cultivado por Neruda y los otros vanguardistas y ex-vanguardistas.²⁵ Producto de esta amistad es uno de los primeros artículos sobre la antipoesía, "Introducción a la poesía de Nicanor Parra", publicado por Lihn en 1951, y señal de la fuerte impresión provocada en él por los antipoemas.²⁶ En esos años, también participó con Parra y Alejandro Jodorowsky en el diario mural "El Quebrantahuesos".²⁷

²⁵Lihn llama a Parra un "demócrata del oficio de la palabra" ("Prólogo", Album de toda especie de poemas: 17). Por otro lado, anota, para rebatir la noción de una 'escuela' antipoética, que "los tiempos rechazan, teóricamente, el culto a la personalidad, y en lugar de llamar poetas parrianos a los imitadores de Nicanor Parra, se los llama antipoetas" ("Autobiografía de una escritura", Casa de las Américas 45, 1967: 68).

²⁶Anales de la Universidad de Chile 83-84 (1951): 287-309.

²⁷Según Lihn, este diario mural fue "la perfecta copia original del collage surrealista. Según nuestra mitología, los mandrágoras -surrealistas chilenos- se rindieron ante esta expresión de mestizaje, ellos, que eran afrancesados" ("Prólogo": 17).

En compañía con el antipoeta, Lihn contribuyó en la ruptura con ciertos modos de poetizar dominantes en la literatura chilena: contra el hermetismo de las vanguardias, y contra "los metaforones del 38" (en referencia al grupo de la Mandrágora - Braulio Arenas, Enrique Gómez Correa, Teófilo Cid, y en algún momento, también Gonzalo Rojas y Jorge Cáceres). Como dice Lihn, "Parra fue el balde de agua fría, el pulverizador de la poesía pura y del dictado automático a la europea".²⁸

La relación de Lihn con la antipoesía ha sido subrayada por muchos críticos, con el tono ya valorativo ya descalificativo predecible en cualquier asunto de imitación / plagio / influencia / intertextualidad. Así, en un temprano estudio de La pieza oscura, Cedomil Goic señala la asimilación original de la ironía y el humor negro parrianos, y muestra una diferenciación con respecto al modelo antipoético en el uso que hace Lihn del apóstrofe.²⁹ Más tarde, después de la publicación de La musiquilla de las pobres esferas, Iván Carrasco llama a Lihn "un representante de la tendencia llamada 'antipoesía'", que escribe "dentro de los límites de la antipoesía más ortodoxa",³⁰ mientras Edmundo Concha afirma que "por este camino de la antipoesía, Lihn llega a la antivida".³¹ Para algunos, el gran logro de la poesía de Lihn es precisamente su radicalización de los caminos emprendidos por la antipoesía. En este sentido, René Jara ve que Lihn "ha llevado hasta el límite del silencio el despojo de la poesía iniciada por Parra".³² Oscar Hahn es más explícito: Lihn "aprendió la lección de Parra y a mi modo de ver la superó notablemente. Parra es importante como un explorador, como

²⁸"Prólogo": 17.

²⁹"Enrique Lihn, La pieza oscura", Anales de la Universidad de Chile 128, 1963: 195.

³⁰"Un premio para la antipoesía", Diario Austral, 12/12/70:3.

³¹"Enrique Lihn o el desafuero de la poesía", El Mercurio, 11/1/70: 6.

³²El revés de la arpillera: 115.

un pionero de nuevos caminos pero posteriormente es Lihn quien realmente ha construido sobre esa base una obra de gran calidad y de valores muy definidos".³³

La conciencia de encontrarse más o menos enmarcado dentro de las categorías antipoéticas abre paso a los muchos comentarios elogiosos de Lihn hacia Parra, pero también a una evidente inseguridad respecto a la originalidad de su propia obra - la resaca de una "angustia de la influencia", se diría, aunque la antipoesía en sí pareciera haber desconstruido cualquier pretensión de originalidad fundacional o de paternidad.

Para Lihn, las críticas que asociaron su poesía con los antipoemas "siempre me han parecido insuficientes", porque tendían a ignorar tanto la diferencia entre su propio verso, largo y rítmico, y la mayor discontinuidad del verso largo en la antipoesía, como sus divergentes usos del coloquialismo y de elementos narrativos;³⁴ o bien, porque ignoraban el diálogo -poco antipoético- de Lihn con la tradición poética y artística: de ahí que describiera su poesía como antipoesía estilizada con "aureola estética".³⁵ En particular, recuerda (con cierto resentimiento) unos comentarios tempranos en la Antología crítica de la nueva poesía chilena (1957) de Jorge Elliot, referentes a su cercanía excesiva a la poesía de Parra y Gonzalo Rojas.³⁶

³³Rómulo Ramírez Rodríguez, "Oscar Hahn y su arte de vivir", Ojo 149 (1979): 3.

³⁴Lastra, Conversaciones: 28.

³⁵Véase Erick Pohlhammer, "Album de toda especie de poemas", APSI 351 (1990): 39.

³⁶Lihn se queja de que las catorce líneas que le fueron dedicadas por Elliot, en referencia a textos del temprano Poemas de este tiempo y de otro, se hayan repetido mecánicamente en muchas ocasiones posteriores, y afirma, en un "Curriculum Vitae", que "la cercanía algo discipular a Parra y Rojas llegó a ser una letanía local de la cual espero liberarme con estas notas" (Review 23, 1978: 9). Este deseo tan bloomeano de **liberarse** de la acusación de dependencia discipular revela cierto apego a una noción 'moderna' de la originalidad, o bien a una diluida noción de ésta que tendría que sobrevivir en alguna forma, quizás, en cualquier campo poético actual.

Lihn niega haber imitado a Parra en ningún momento: "Incorporé el relato a la poesía y un narrador personaje de tamaño natural. Creo, sin embargo, que no he imitado nunca a Parra, salvo conscientemente, como se hace el guiño de la intertextualidad".³⁷ Estos guiños sí existen. En "Monólogo del viejo con la muerte", por ejemplo, la referencia a la mujer que abandona al hablante -"la que finge dormir cuando Ud. llega a casa" (PO 25)- parece aludir a unos versos del poema "Mujeres", en Versos de salón de Parra - "la mujer que se hace la dormida / (el marido la alumbra con un fósforo)".³⁸ Más importante, sin embargo, que una relación intertextual específica entre los dos poetas, es el tono familiar perceptible en La pieza oscura, y particularmente en los dos "Monólogos", que no tiene por qué, desde luego, confundirse con la 'imitación'.³⁹

Más tarde, en Escrito en Cuba, la relación intertextual con Parra se hace explícita en tres momentos. "No he colgado los hábitos de la poesía, pero lo sé demasiado bien: ella no lleva a ninguna parte", dice el hablante lihneano (EC 14), heredando así el escepticismo radical del primer metapoema de Parra, "Advertencia al lector": "Mi poesía puede perfectamente no conducir a ninguna parte". Más tarde, al hablar de "nuestra especialidad" - la especialidad de la palabra-, el hablante cita y contesta a un verso de "Manifiesto" de Parra:

³⁷"Prólogo": 17.

³⁸Tanto el verso de Lihn como los de Parra forman parte de enumeraciones virulentas de la astucia y el cinismo femeninos. Versos de salón se publicó en 1962, pero muchos poemas - entre ellos, supongo, "Mujeres"- se escribieron a mediados de los años 50.

³⁹Carmen Foxley ve una relación intertextual con Parra en "Monólogo del padre con su hijo de meses": "(Lihn) parodia también la escritura de Parra inscribiéndola en la propia, y lo consigue destacando ciertos rasgos grotescos del comportamiento adolescente, 'Sedice que enamoras a una vieja, / te han visto dando saltos en el aire'" (Enrique Lihn: 71). Aquí no hay -creo- ninguna relación intertextual directa con Parra: ¿por qué leer estos versos, entonces, como parodia de la antipoesía, y no como participantes de un tono antipoético común a ambos?

"La poesía está en las cosas o es simplemente un espejismo del espíritu"
La poesía no está en las cosas y es simplemente el espejismo que somos.
(EC 35)

La especialidad de la palabra, tan importante en la poesía de Lihn, volcada sobre sí misma en un cuestionamiento constante, evidentemente no puede compartir la radicalidad (¿y el optimismo?) de la declaración en éste, acaso el poema más radical y optimista de Parra.

Por último, en otro pasaje de Escrito en Cuba, Lihn se distancia tanto de Parra como Huidobro:

"El poeta es un pequeño dios"
"El poeta es una pequeña República"
El poeta no es ni un pequeño dios ni una pequeña República
La poesía no sirve para nada (EC 42)

La referencia al poeta como una pequeña República corresponde a una frase atribuida a Parra por Lihn en un artículo de 1966, "Definición de un poeta".⁴⁰ Otra vez, la acotación de Lihn sirve para cuestionar cierto optimismo parriano con respecto al poder del poeta de reflejar la vida, y de acercar el acto de la escritura al mundo extratextual.

El énfasis con que Lihn subraya su independencia de la antipoesía, podría relacionarse con una curiosa **misreading**, o mala lectura, que hace, en el mismo artículo, de algunas ideas expuestas por Parra en la ponencia "Poetas de la claridad", leída en Concepción en 1958:

⁴⁰ "El poeta es una pequeña república". Y esta definición antipoética de Nicanor Parra es válida en el contexto de una libertad personal para algo que sobrepase y a un tiempo proyecte al individuo, preservándolo, al 'rango más amplio de universalidad', un modo simplemente de galvanizar el lenguaje, de dar en el clavo de lo que atormenta al hombre individual, particular y general por partes intercambiables, desde que no se trata aquí de esencialidades, sino de distintos aspectos de un mismo proceso" (Anales de la Universidad de Chile 137, 1966: 64).

El texto de Parra, en el que se declara, en plural, "paladines de la claridad y la naturalidad de los medios expresivos", "un tipo de poetas espontáneos, naturales, al alcance del grueso público" está plagado, a mi juicio, de falacias (...). No me parece que los Antipoemas, a pesar del lenguaje coloquial, de los lugares comunes, etc., sean, por otra parte, un dechado de claridad "al alcance del grueso público". (36-37)

Habría que señalar que Parra no hablaba de sí mismo en plural; tampoco se refería a los antipoemas, en este texto, sino a la poesía que él y otros habían escrito y publicado en las antologías Ocho poetas chilenos, y Tres poetas chilenos, preparadas ambas por Tomás Lago a comienzos de los años cuarenta, de las cuales sobreviven, en la primera sección de Poemas y antipoemas, "Se canta al mar", "Hay un día feliz" y "Es olvido". De hecho, en "Poetas de la claridad", Parra insiste en una visión de la antipoesía como una fusión de la poesía "clara" de antes con la "oscuridad" surrealista, y termina preguntándose si "el hijo del matrimonio del día y la noche, celebrado en el ámbito del antipoema, no es una nueva forma de crepúsculo, sino un nuevo tipo de amanecer poético".⁴¹

Al mal-leer así a Parra, y al acusarlo de presentar una poética "plagada de falacias", Lihn lucha, quizás, por descalificar la conciencia poética de su poeta-padre (que no era, sin embargo, ni podía ser, poeta-padre de nadie), y por despejar un espacio particular dentro del campo poético para sí mismo como el (meta)poeta autorreflexivo, lúcido, etc.⁴²

Más allá de esta angustia de la influencia, o lo que fuera, lo cierto es que el propio Lihn dejó constancia en muchos lugares de su respeto por la antipoesía, y de lo que él veía como coincidencias no discipulares, sino más bien epocales entre su poesía y la de Parra.

⁴¹Nicanor Parra, "Poetas de la claridad": 48.

⁴²Este no es el único sitio en que Lihn ataca las debilidades de la poética de Parra. En "Curriculum Vitae", por ejemplo, se refiere a una actitud (parriana) hacia la literatura, "founded on weak reasons and a strong, resistant oeuvre" (9).

Termina su artículo "Autobiografía de una escritura" con una enumeración de las correspondencias entre ambas poéticas:

(i) una impresión común de la ridiculez del egocentrismo y del sentimentalismo de ciertos poetas;

(ii) un mismo horror al lenguaje por el lenguaje o al lenguaje como ornamento;

(iii) "la necesidad de volcarnos sobre nosotros mismos en un doble movimiento que debía rematar en la impersonalidad pero a partir de una experiencia estrictamente personal, condicionada y fragmentaria";

(iv) "la duda y la voluntad de elaborar y poner a prueba un sistema de creencias que respondiera a todas las preguntas, siempre dispuesta a rebajar sus pretensiones";

(v) el sentido de humor y la ironía;

(vi) la angustia, de la que "otros pretendían huir ideológicamente, con el auxilio de un saber de salvación";

(vii) la afirmación de la imaginación, "no como una creación distinta de la verdad de la vida, sino como, en el mejor de los casos, una forma de conocimiento de lo real" (73).

En esta lista de correspondencias, destaca el empeño común en incorporar poéticamente la angustia, la duda y la fragmentación del hombre contemporáneo, sin escapismos lingüísticos y/o ideológicos, y también el rechazo de la tentación de apoyarse en "el auxilio de un saber de salvación". Este espíritu compartido por Lihn y Parra conduce a ambos a una desacralización constante de las pretensiones y los saberes totalizadores presentes tanto en la sociedad como en la poesía: una desacralización que estudiaré, como en mi análisis de la antipoesía, dentro del contexto de la incredulidad postmoderna con respecto a los grandes relatos.

(II) LOS GRANDES RELATOS EN LA POESÍA DE LIHN

El gran relato cristiano

La poesía de Lihn vuelve una y otra vez al tema de la educación religiosa que recibió el hablante-poeta en su infancia. En el incesante auto-análisis de su escritura, el recuerdo del autoritarismo del Liceo, y de las normas estrictamente cristianas de la casa de la infancia, es un tema obsesivo.

Curiosamente, sin embargo, el poema que empieza y da título a La pieza oscura, considerado el primer libro maduro de Lihn, ofrece una visión bastante idílica de la niñez, opuesta radicalmente al mundo represivo de los adultos. "La pieza oscura" presente una primera experiencia del acto sexual, libre de los conceptos cristianos del pecado y la culpabilidad: "Y yo mordí, largamente en el cuello a mi prima Isabel, / en un abrir y cerrar del ojo del que todo lo ve, como en una edad anterior al pecado" (PQ 16). Los niños, arrastrados en el acto sexual a un tiempo fuera del tiempo, vuelven al presente cuando llegan los adultos, "los sempiternos cazadores de niños", pero el hablante del poema -rememorando desde la madurez- se resiste a dar por perdido el tiempo idílico vislumbado: "una parte de mí no ha girado al compás de la rueda, a favor de la corriente. / Nada es bastante real para un fantasma. Soy en parte ese niño que cae de rodillas / dulcemente abrumado de imposibles presagios" (17).

Esta visión de una infancia idílica es algo anómalo en la obra posterior de Lihn, interesada más en los aspectos atormentados de la niñez. Sin embargo, encuentra un respaldo interesante en un comentario que hace el poeta a Pedro Lastra, a propósito de "La pieza oscura": "Comparto ese viejo dogma de que la poesía tiene como tarea rescatar algunas muestras de la Edad de Oro (aunque sólo sea un poco de oropel). La infancia es un

paradigma de una y otra cosa, me parece".⁴³

La declaración coincide extrañamente con las ideas láricas de Teillier, tan despreciadas por Lihn, sobre "la búsqueda de una 'edad de oro' que alguna vez estuvo en la tierra, (...) y cuya última muestra sería la infancia".⁴⁴ Además, poemas de Teillier como "Juegos", también contraponen el mundo de la niñez -una niñez habitualmente desprovista de sexualidad, es cierto- al de los adultos, e "Imagen" presenta un paralelo curioso, aunque menos matizado, a ese niño que sigue siendo ("Soy en parte ese niño...") el hablante de "La pieza oscura": "Te reconoces / en ese niño que esta mañana de escarcha / sale a comprar pan / y saluda al lechero / cuyo silbato despierta las calles. // Tú eres ese niño / y eres el niño que a campo traviesa / va hacia la casa de los vecinos / con un ganso bajo el brazo / bajo la luna espiada por cohetes / en la que no se verán ya nunca más / la Virgen, San José y el Niño".⁴⁵ La religión existe, como se ve en este poema, más por su impacto en la imaginación maravillada de la infancia, una etapa de la vida siempre positiva en Teillier, que por sus imposiciones represivas. En Lihn, en cambio, la infancia suele recordarse por sus momentos de crueldad, frecuentemente para acentuar la violencia de la experiencia madura: "Como en la infancia pero aún más cruel que la persecución de todos contra uno / o el castigo por llorar en horas de clase, / este silencio..." (PP 79).⁴⁶ Cuando el hablante

⁴³Conversaciones con Enrique Lihn: 35.

⁴⁴Teillier, "El Gran Meaulnes cumple cincuenta años", El Mercurio, 3/11/63.

⁴⁵Muertes y maravillas: 73.

⁴⁶El hablante lihneano recuerda con horror la crueldad de su infancia: "Los primeros en sorprendernos de nuestros propios arrebatos de cólera o crueldad / esa vez, cuando el cuchillo de cocina pasó sesgando una mano sagrada / o la otra en que descuidamos las brasas en el suelo, en el lugar de los juegos descalzos; / flagrantes victimarios de mariposas embotelladas: / muerte por agua yodurada, aplastamiento de las larvas sobre la hierba y caza / de la lagartija en complicidad con el autor de la muerte / por inflación en el balde. Muerte por emparejamiento / de las grandes arañas en el claustro de vidrio, y repentinamente la violencia

declaraba, "soy en parte ese niño que cae de rodillas / dulcemente abrumado de imposibles presagios", participaba de una religiosidad cuya dulzura -ambivalente también aquí, porque abrumaba- se convierte en tormenta en la gran mayoría de su obra.

"Yo viví la religión muy apasionadamente de niño, y como una cosa de culpabilidad: la vida eterna como algo aterrador, el infierno, etc.", dijo Lihn.⁴⁷ El miedo y la culpabilidad inspirados por la religión fueron productos, en gran medida, de la educación que recibió el poeta en el Liceo Alemán, con sus Padres, "personajes reprimidos y represivos en que la violencia del militarismo prusiano persistía bajo la máscara de una vocación religiosa".⁴⁸ La marca indeleble dejada por esta educación se ve con claridad en el célebre poema de A partir de Manhattan, "Nunca salí del horroroso Chile", donde el horror se relaciona explícitamente con el liceo: "Nunca salí del habla que el Liceo Alemán / me infligió en sus dos patios como en un regimiento" (APM 53).

La carga de religiosidad que atraviesa toda esta poesía proviene también del ámbito familiar, donde Lihn era, en su niñez, uno de "los que nos educamos en esta especie de amor a lo divino, en el peso de la predestinación y en el aseo de las uñas; / huéspedes respetuosos y respetados a los seis años; confidentes de una angustia sutil, discípulos suyos en teología" (PP 58).

La desacralización de los discursos y de la solemnidad religiosos es algo emprendido por Lihn con persistencia. Hablando sobre la censura, en el contexto de la dictadura

/ con los juguetes esperados durante el año entero" (PP 57).

⁴⁷En Luis A. Díez, "Enrique Lihn: la poética de reconciliación", Hispanic Journal II:2 (1981): 127.

⁴⁸"Curriculum Vitae": 6. Compárense, en el contexto de estas citas, los versos de "Noticias de Babilonia": "Iglesia de los Padres Capuchinos, / Iglesia de los Padres Alemanes, / lo del cordero fue una historia cruel / lo de la eternidad mi pesadilla" (MPE 13).

pinochetista, Lihn extendió el concepto para abarcar las varias especies de 'censura' impuestas en el individuo por la sociedad: "Para mí la censura es no sólo la que impone el modelo paterno al niño, sino todo: está en la teología, en la biología, en la política y en la sociedad. Entonces, yo creo que mis textos han seguido girando en torno a eso, ¿no?, mostrando los grados de censura y rebelándose contra ella".⁴⁹

Esta rebelión contra la censura religiosa es mucho más retorcida, lingüísticamente, y también al nivel emocional del personaje poético, que en la antipoesía. Allí, las parodias virulentas de textos religiosos sirvieron para despejar algunas de las telarañas del dogma, y arrojaron al hablante a una experiencia gozosa, por muy efímera y precaria que fuera, de libertad. La experiencia religiosa de Lihn, en cambio, es más dolorosa, más inescapable, más vivida -y plasmada- poéticamente. En palabras de Skármeta, Lihn es un poeta que "puede ser despiadado con los mitos y no resultar cómico, porque esos mitos lo habitan y al acuchillarlos se rasga su propia piel".⁵⁰

En este sentido, es notable que la incredulidad religiosa, retratada en los dos monólogos de La pieza oscura, está teñida con ironía, relativizada como una fase más de la vida del hombre. Así, en "Monólogo del padre con su hijo de meses", el descreimiento es visto como un capricho de la adolescencia, un producto más de las juergas nocturnas que de un razonamiento serio: "en tu familia inspiras desconfianza, / hablas de Dios en un tono sarcástico, / llegas a casa al otro día, muerto" (PO 20). Y en "Monólogo del viejo con la muerte", la incredulidad hacia Dios constituye un simple darle la vuelta a la moneda religiosa, para reemplazarlo con el Diablo, o para rellenar en seguida la ausencia de Dios con otra fe, esta vez terrenal. La inversión resulta, desde luego, más pulcra que convincente:

⁴⁹Díez, "Enrique Lihn: la poética de reconciliación": 127.

⁵⁰"Instrucciones para destruirse", Ercilla 1798 (1969): 69.

El seminario, entonces,
le han pegado en la cara. Ud. pone la otra;
pero Dios dura poco, los tiempos han cambiado
y helo aquí cometiendo una herejía.
Véase en ese trance, eso era todo:
asesinar a un muerto que le grita: no existo.
Existen Marx y el diablo. (23-24)

Además, cuando existen parodias de lo religioso en Lihn, éstas no comparten la comicidad aguda y delirante de la antipoesía, sino una tremenda amargura. Así ocurre, por ejemplo, en el segundo texto del poema "Barro": "Dios padre, Dios hijo, Dios espíritu santo; / tierra y agua; luego el barro que en el principio era. / Un solo sentimiento en el origen de todos: / este rencor inagotable" (PQ 36).⁵¹ O bien, cuando Lihn escribe "Venid y vamos todos al infierno" (MPE 18), está parodiando las palabras de un himno religioso, "Venid y vamos todos con flores a María", y denigrando las posibilidades de una alegría asociada con la fe cristiana.⁵²

Estas parodias desacralizan la religión, pero no la liquidan. Al contrario, la presencia religiosa es un lastre constante en las peripecias del hablante lihneano, y lo impide participar plenamente tanto en el amor como en la política. La represión de la sexualidad -por motivos religiosos- en el ámbito familiar, se relaciona directamente con la incapacidad del hablante maduro de experimentar la sexualidad y el amor:

Y esa vieja verdad magnífica: el deseo, no te fue transmitida ni aun por la sombra de la sombra

⁵¹Este "rencor inagotable", que he incorporado en el título de estas páginas sobre Lihn, me parece la característica más destacada de su poesía, permanentemente angustiado y resentido por los lastres que la religión había imprimido, irremediabilmente, en su personalidad y en su poesía.

⁵²Véase Carrasco, "Un premio para la antipoesía": 3.

de la serpiente en el paraíso baldío;
la tradición guardaba en secreto el misterio: un lamentable silencio sobre el génesis
de camas separadas bajo la asexualidad de la cruz y el retrato de los abuelos
en su ancianidad esencial incomprensiblemente progenitores.
Cuerpo que había que crear a partir del alma arrojándola al barro, preparando una
mezcla que se suponía infernal con poluciones nocturnas baba y lágrimas,
y ese amor del que nunca has probado el fruto sin haber sido previamente acosado en
la sangre por la sed en la carne por la tristeza en el corazón por todos los
excesos del espíritu: duda, persistente sensación de fracaso, timidez,
ambiciones desmesuradas. (MPE 35-36)⁵³

La religión y la Historia

El nexo establecido aquí entre la asexualidad de la cruz, la represión sexual, y la
incapacidad de experimentar el amor sin la carga de esa represión, se relaciona a
continuación, en el mismo poema, con una incapacidad de participar en la historia (la
referencia implícita aquí es a la Revolución Cubana):

En el escenario no hay luz, sólo esta blancura del sol que alumbra más allá
esta ciudad demasiado real para tu historia en que la Historia reina como en
una colmena fecundándolo todo,
mientras en tu cabeza es el enjambre oscuro. (36)

La Historia, vista como la abeja-reina en una colmena -espacio de la célebre solidaridad de
la abejas- fecunda todo menos al hablante en cuya cabeza da vueltas un "enjambre oscuro",
que se mira a sí mismo como en un escenario, incapaz de vivir en la deslumbrante "realidad"
de La Habana y el momento histórico. Ligados a la "imprudente distancia del mundo" (36)
experimentada aquí, son unos versos del primer poema del libro, "Noticias de Babilonia", que

⁵³En "Homenaje a Freud", Lihn ofrece una denuncia de la represión, particularmente en
el terreno sexual -porque "el sufrimiento / viene de la raíz: el hombre crece / ligado al mundo
por el sexo"-, provocada por la religión: "El árbol de la ciencia / es una gran patraña
abominable: / ha florecido a expensas del espíritu; / es natural que todo lo envenene. / (...).
Empezó por hundir el paraíso / y ha terminado ensombreciendo al mundo" (PP 64).

culpan la educación religiosa ("el error") por la fatal incapacidad del hablante de sentirse solidario con el prójimo: "Contra el error no he dado con la fórmula / Alquimia del amor a lo divino / irreversible como la locura, / nunca di con el oro de lo humano" (17). De este modo, la poesía de Lihn (re)presenta a un hablante para quien el amor a lo humano, tanto en el sentido sexual como en el de la solidaridad, le es vedado.

En "Escrito en Cuba", un poema anterior, el hablante indaga con detenimiento esta incapacidad de amar, de participar plenamente en la Revolución, e incluso de escribir: "estas emociones pueden terminar con tu poesía / (...) Sientes que ya no puedes más, y que el silencio cubre el horizonte" (EC 11). La razón por estas emociones, "las viejas debilidades", es:

... esta cosa agonizante: el alma
de la que te espolvearon en la cuna
y que te fue inoculada, mezclada a tu bolo alimenticio, transmitido en las clases de catecismo, arrojada a la cara con el aliento de cada una de tus santas mujeres
(11-12)

El alma es "esta especie de gas que te enseñó a retener / esta joroba" que acompaña al hablante, quien nunca ha podido liberarse de ella:

Es el alma
que nunca conseguiste como en Rimbaud arrojar al infierno después de hacerla monstruosa pero de la que, en cambio, creías haberte liberado desnutriéndola y hasta intentando incinerarla viva apenas te parecía lista para el martirio sin dolor (12)

El intento de liberarse no sólo fracasó, sino ha dejado lugar a la vuelta del alma, o sea, a la vuelta incontrolable de todas las cargas religiosas impuestas en la infancia:

es ella la que vuelve a confundirlo todo
en este día de su resurrección (cualquiera de los que pasan)
mientras se abraza, en su inocencia, frenéticamente a ti,
esta recién nacida de siempre que se alimenta en lo oscuro de la parálisis progresiva
de tus facultades mentales,
del minucioso eclipse de tu espíritu. (12-13)

Aquí también, la presencia religiosa -encarnada en la figura del alma- incapacita al hablante
no sólo para 'poetizar' sino para participar en la historia:

Así me veo en el mundo de la fragmentación como un clochard escarbando en el
basural de las palabras en el basural de las cosas
con mi saco de alma a la espalda,
este monstruoso hongo que ha crecido a mis expensas esta joroba estos muñones de
alas envueltos en trapos sucios embebidos de gangrena
que me cierra el acceso a lo real
que me cierra el acceso al mundo de la violencia. (14)

De esta manera, se puede ver cómo Lihn (eso es, el hablante lihneano) escribe sobre la
religión desde una postura tremendamente amarga, con un gran resentimiento -un rencor
inagotable-, desacralizando el gran relato cristiano que dio la estructura al mundo de su
infancia, pero al mismo tiempo consciente de las huellas imponentes que ha dejado en su
personalidad. Las figuras del alma-joroba y de los muñones de alas, son imágenes claves de
la mutilación del ser -¿de alguna esencia de ser, perdida, anhelada, por el poeta?-, elementos
grotescos en el autorretrato descarnado que ofrece Lihn en mucho de su poesía de los años
Sesenta.

El gran relato marxista

"Los sistemas políticos opuestos tienen en común una práctica liberticida, y por muy
divergentes que sean sus ideologías, la Ideología se encarga siempre de borrar en la práctica

los datos que la contradicen", dijo Lihn en sus conversaciones con Pedro Lastra.⁵⁴ La Ideología (los grandes relatos) conduce inexorablemente, como afirma Lyotard, al Terror. Los libros escritos por Lihn durante los años sesenta -La pieza oscura (1963), Poesía de paso (1966), Escrito en Cuba (1969) y La musiquilla de las pobres esferas (1969), acaso los mejores de su producción poética- están marcados por un contexto socio-político escindido por la Guerra Fría y, al nivel hispanoamericano, preso de la "inflación ideológica" que polarizaba el continente entre el espíritu de la Revolución Cubana y el intervencionismo-desarrollismo fomentado por los Estados Unidos.

En La pieza oscura, el único texto que da cuenta más o menos del contexto en que se escribe es "La invasión", que ofrece el retrato grotesco de unos mercenarios preparándose para la malograda invasión norteamericana de Cuba (PO 53). Pero es sobre todo a partir de Poesía de paso, libro ganador del Premio Casa de las Américas, que Cuba empieza a imponer su presencia en la poesía de Lihn, quien llegó a vivir dos años en la isla. Como tantos otros, el poeta visitó Cuba lleno de ilusiones: "Teníamos un modelo bastante utópico de que la revolución cubana fuera independiente de la Unión Soviética, que postulara una relación permanente de grandes sectores de la izquierda que nunca habían estado juntos, de contestatarios tradicionalmente desunidos: surrealistas, existencialistas, anarquistas. Todo esto era un gran fermento romántico y heroico".⁵⁵ En la misma entrevista, Lihn cuenta su progresivo desencanto, el lento darse cuenta de que "todos los ejércitos tienen las mismas limitaciones y, hasta podría decirse, son capaces de las mismas brutalidades" (151); y su percepción de una doble perversión, primero de la duplicidad -"la gente no es lo que parece, siempre está en dos planos" (152)-, y en segundo lugar, del conformismo de los intelectuales

⁵⁴Conversaciones con Enrique Lihn: 115.

⁵⁵Piña, "Enrique Lihn, situación irregular": 150-151.

que hacían carrera oficial. En este sentido, "el intelectual era exclusivamente Fidel: nadie más podía pensar lo que debía hacerse. A mí, Castro me empezó a parecer de una prepotencia insoportable, de una presencia ubicua, constante, permanente y afiebrada" (154).

Esta decepción con la Revolución no era nada novedosa, desde luego, si se considera el contexto de los años 60, y particularmente en el contexto de la literatura chilena, con las conocidas diferencias entre Neruda y los intelectuales cubanos (Guillén, Carpentier, Fernández Retamar): estas diferencias -producto ya de conceptos divergentes del marxismo, ya de envidias literarias- se extenderían, después, a otros escritores chilenos, con la polémica entre la Casa de las Américas y Parra, provocada por una famosa "tacita de té", y con las circunstancias que llevaron a Jorge Edwards a escribir su célebre Persona non grata.⁵⁶

El libro Escrito en Cuba contiene tres textos escritos en la isla: el larguísimo "Escrito en Cuba" -una especie de "novela en verso"-, "Varadero de Rubén Darío" -un "poema-ensayo"-,⁵⁷ y por último, una "Elegía a Ernesto Che Guevara". Indicativo del contenido y tono desacralizador de este libro es el hecho de que no se publicara ni en Cuba, ni en Chile (donde las polarizaciones ideológicas ya se extremaban), sino en México. La angustia existencial del hablante de "Escrito en Cuba" contrasta dramáticamente con la literatura comprometida que empezaba a 'requerirse' en la isla. De todos modos, el hablante destaca su propia pequeñez y la banalidad de sus preocupaciones personales, dentro del contexto de "esta pequeña ciudad que se ríe de la lluvia y de mis asociaciones de imágenes, /

⁵⁶Lihn insiste en la diferencia entre su caso y el de Edwards: "Jorge nunca fue una persona de izquierda como creía serlo yo. Siempre tuvo reservas: es más bien un caballero liberal, un social-demócrata... Cuando él llegó a Cuba -yo estuve con él el 68 en La Habana- ya a los cinco minutos consideraba que todo era fascismo puro. Me imagino que eso revelaría en él al caballero chileno. Pero Jorge pispó rápidamente el carácter militarista de esa revolución, que en realidad descansaba en un Ejército en crecimiento" (Piña 151).

⁵⁷Véanse los comentarios de Lihn en Lastra, Conversaciones: 63-64.

resueltamente plantada con los brazos en jarra en el centro del mundo" (EC 20). La periferia hispanoamericana, por primera vez, defendía, en Cuba, su centralidad: fue una nueva concreción del Gran Relato Marxista, supuestamente libre de las barbaridades cometidas en su nombre en la Unión Soviética. Así lo señaló Lihn, en un artículo de 1967, al destacar "el interés que despierta en Europa la construcción imaginativa de una sociedad nueva en la que artistas e intelectuales europeos progresistas pueden sentirse como si aterrizaran en la realidad de un mito".⁵⁸ Es decir, la mirada de la dependencia hacia el modelo europeo se había invertido; la modernidad re-nacía en Hispanoamérica.

Para situar la isla "resueltamente" en el centro del mundo, existían los héroes de la Revolución: "Los héroes han tomado la realidad por asalto, / cada noticia te lo confirma basta leer los titulares. / El Tercer Mundo está prácticamente en sus manos / Y además son modestos" (EC 31). Sin embargo, el hablante, como señalé arriba, no logra incorporarse al mundo de la acción. "A lo real se llega por la violencia" (ibid.), dice, pero él mismo se siente incapaz de entrar en esa realidad, paralizado por el lastre del alma-joroba "que me cierra el acceso a lo real / que me cierra el acceso al mundo de la violencia" (14). Es la misma incapacidad que el poeta atribuye a su educación religiosa, que lo obliga a estar "almacenando / mi desesperación durante todo este invierno, / trabajadores, nada menos que en un país socialista" (MPE 25).

, Esta incapacidad o ignorancia del hablante de Lihn -"Envejezco al margen de mi tiempo / (...) porque no puedo comprender exactamente la historia" (MPE 80)-, está asociada también, de un modo no siempre explícito -pero importantísimo para la comprensión de su actitud-, a una duda con respecto a la visión de los que 'hacían' la Historia. Así, cuando rechaza las grandes visiones poéticas, se puede intuir un cuestionamiento simultáneo de las

⁵⁸"Autobiografía de una escritura": 59.

grandes visiones políticas:

Se acabó la vocación para el canto
nada con esa pequeña locura feliz
la fe en la poesía
Que esperen de otra parte las cosas totales: a este tranco y a mi edad la madurez se
me escapó
Adiós grandes visiones otros las alumbraron. (EC 38)

Estas "cosas totales" y "grandes visiones" de los héroes de la Revolución se ven cuestionadas en varios momentos de Escrito en Cuba y La musiquilla de las pobres esferas.

En primer lugar, la figura del héroe es objeto de ciertas ironías. La elegía a Che Guevara describe al guerrillero muerto como un "conductor de héroes", de los hombres que "avanzan a favor de la historia" (EC 71). "Cómo ingeniárselas para enterrar un mito, y en un agujero de Bolivia que cicatrice rápido: / le está doliendo al mundo este muerto imborrable", afirma el hablante, universalizando y mitificando la figura del Che. No obstante, es imposible leer este poema sin tomar en cuenta los últimos versos del texto anterior, una desmitificación sangrienta de la figura de Rubén Darío, que termina diciendo:

No acepto por razones difíciles y aburridas de explicar
que hagamos un mito de Darío menos en una época
que necesita urgentemente echar por
tierra el 100 por ciento de sus mitos (67)

Estos versos imponen matices importantes a la siguiente la mitificación del Che. La contradicción es, sin duda, uno de los motores principales de la obra de este poeta atormentado por la represión, y se refleja también en la ambivalencia del retrato de otro héroe -presumiblemente, en este caso, Fidel Castro- en "Mester de juglaría":

Televidentes escuchábamos al líder yo también caía en una especie de trance
 No seré yo quien transforme el mundo
 Resulta, después de todo, fácil decirlo,
 y, bien entendido, una confesión humillante
 puesto que admiro a los insoportables héroes y nunca han sido tan elocuentes quizás
 como en esta época llena de sonido y de furia
 sin más alternativa que el crimen o la violencia
 Que otros, por favor, vivan de la retórica
 nosotros estamos, simplemente, ligados a la historia
 pero no somos el trueno ni manejamos el relámpago

 Las profecías me asquean y no puedo decir más. (MPE 30-31)

Este poema muestra que los héroes tampoco dependen puramente del mundo de la acción: es su elocuencia lo que les permite seducir, o hipnotizar, al pueblo -al televidente- y transformar el mundo. Por eso, cuando el hablante se niega a vivir de la retórica, denuncia no sólo a los "guerrilleros de papel" con su "miserable retórica", en Escrito en Cuba (EC 22), sino al (admirable) guerrillero-héroe ya convertido en dirigente (insostenible) de la Revolución.⁵⁹ Por otro lado, mientras el hablante reconoce y destaca la inevitable historicidad de su palabra poética -"nosotros estamos, simplemente, ligados a la historia"-, al mismo tiempo abomina de las profecías de los 'grandes narradores' que pretenden prever su dirección, su camino imparable hacia el Futuro.

El cuestionamiento de los héroes de la Revolución se ve también al nivel de una crítica de las injusticias cometidas en nombre de ella. Lihn señala ya las distancias inevitables que se forman entre la poesía y la política, en cuanto ésta se independice de la 'causa': "Las canciones de combate significan: las circunstancias nos imponen un momento de tregua; /

⁵⁹En este contexto, habría que recordar el pasaje en "Escrito en Cuba", en que el hablante retrata la insostenible retórica o verborrea revolucionaria de su compañera: "que el espíritu es su problema / el temor al fracaso del espíritu en su ascensión ilimitada, / que sí que todo con la revolución pero todo o nada (to be or not to be) el reconocimiento de la humanidad o la siembra de papas; / que cuéntame ahora algo de ti bara la la buba bim blum anécdotas blim. Nada personal blum. Cosas" (EC 28).

traen incluso al campamento -la música es la misma- el recuerdo imposible de los tiempos de paz, / pero o levantan el espíritu combativo o no sirven para / nada" (EC 42). Asimismo, el hablante vislumbra la amenaza de la censura:

en la historia no hay fábula que valga ni un solo centímetro del terreno conquistado
a sangre y fuego nunca a poesía
ni un solo sueño que pueda dormirse hasta el final
ni una sola locura perdonable
que escape a los rigores de los conductores del pueblo. (42)

Este camino hacia la censura se ve como algo inescapable también en el poema "Revolución", donde el poeta retrata la fatal caída de la Revolución en la violencia, y en las aberraciones de la razón:

La revolución
es el nacimiento del espíritu crítico (...)
y en nombre de la razón la cabeza vacila
y otras cabezas caen en un cesto
y uno se siente solitario y cruel
víctima de las incalculables injusticias que efectivamente no se hacen esperar y
empiezan a sumarse en el horizonte de lo que era de rigor llamar entonces la
vida
y su famosa sonrisa (MPE 32-33)⁶⁰

"Las profecías me asquean" decía el poeta-hablante en "Mester de juglaría", a la vez que se reconocía ligado a la historia. Su rechazo del tono profético y mesiánico de muchos poetas militantes es evidente en gran parte de su poesía de estos años. Acusa de hipocresía a los que defienden esta poesía: "Creo menos aún en algunos de los que vinieron después,

⁶⁰En "Monólogo del padre con su hijo de meses", ya se refirió a "quienes se entregan a una causa injusta / en su sed sanguinaria de justicia" (PQ 20).

entre nosotros, proclamando el período de la poesía armada; / helos allí, meciéndose en un yate de lujo" (15); y ataca tanto la torpeza intelectual como la pobreza poética de sus críticos:

Ayer supe que un buen muchacho había escrito en mi país una serie de estupideces
sobre mi poesía afirmando que yo sigo demasiado apegado a mí mismo y todo
eso,
qué se creen.
Tanto mejor si "el poeta saluda al sufrimiento armado" con las armas en la mano, pero
ningún heroísmo presunto puede rescatar del anonimato a esos guerrilleros de
papel
una vez que se inflaman alcanzados por el fuego de su miserable retórica; (22)

por último, se refiere a la ineficacia de la poesía militante en su pretensión de cambiar el mundo:

resulta prácticamente imposible arrojar un verso por una ventana para que allí estalle
un grupo de contrarrevolucionarios
y cantar a la violencia sin participar en ella es la peor de las irrealidades y la peor de
las debilidades (41)

A pesar de su oposición a una poesía revolucionaria ortodoxa, el hablante rechaza también, en varias ocasiones, la poesía escapista o pura, y concretamente la Alquimia del Verbo. Denuncia, en este sentido, a los "cardúmenes de jóvenes que empluman la corriente: / la catarata de las Bellas Letras / el burbujeo del Amor al Arte", y predice un día en que los historiadores no encuentren, en la poesía del momento, ninguna alusión o resonancia del contexto histórico: "Tiempo vendrá en que se recuerde con lágrimas en los ojos a los inofensivos, a 'los horribles trabajadores' / pero si ellos vinieron, tal como fue anunciado,

eso nunca / se supo / prevalecían otras preocupaciones" (41).⁶¹

Este doble rechazo -de la poesía militante y la poesía pura- se debe a una pérdida de fe en el sentido y la factibilidad de la poesía en la 'crisis' del contexto histórico en el que escribía. En este sentido reflexionaba el poeta en una entrevista de 1980, al hablar del "sentimiento neurótico de culpa" presente en Escrito en Cuba, en la confrontación entre el mundo de la acción y el mundo de la palabra: "allí hay una confrontación que es desfavorable para la poesía, ves tú, y es enardecedora para la acción política".⁶² La necesidad de la lucha hacía toda poesía ajena a ella un mero ejercicio de escapismo, mientras que la poesía dedicada a ella, resultaba, según Lihn, tan mala como inútil.

De este modo hay que entender la visión del agotamiento y la muerte de la poesía en "Escrito en Cuba" -"la poesía es este cadáver que orilla blandamente el curso de las aguas rezagándose en su propio fango / con un ramillete de flores podridas en el hueco de los pechos" (41)-, y su insistencia, a pesar de todo, en intentar escribir una poesía "ligada a la historia", sin caer en los excesos, los abusos y las simplezas de la pureza y de la militancia.

El gran relato capitalista

El gran relato capitalista se fortaleció en el campo socio-político chileno sobre todo con la "revolución en libertad" impulsada por el triunfo electoral del demócratacristiano

⁶¹En "Mester de juglaría", se ve con cierta claridad la ambigüedad de la actitud del poeta con respecto al trabajador y la revolución: "Ocio increíble del que somos capaces, perdónennos / los trabajadores de este mundo y del otro / pero es tan necesario vegetar" (24); "Trabajadores del mundo, uníos en otra parte / ya os alcanzo, me lo he prometido una y mil veces, sólo que no es éste el lugar digno de la historia" (27), para terminar el poema afirmando que "nosotros estamos, simplemente, ligados a la historia" (30): ligados, irremediabilmente, pero no servidores, ni creadores, de la historia.

⁶²Luis A. Díez, "Enrique Lihn: poeta esclarecedoramente autocrítico", Hispanic Journal I:2 (1980): 108.

Eduardo Frei, apoyado por los Estados Unidos, en 1964, y a lo largo de los seis años de su gobierno.

El primer poema plenamente político de Lihn, "La derrota", apareció en Poesía de paso.⁶³ Como se verá a continuación, este largo texto ofrece una virulenta desmitificación del intervencionismo estadounidense y del capitalismo en Hispanoamérica. Sin embargo, antes de examinarlo, me parece pertinente señalar la manifiesta simpatía de Lihn, durante los años sesenta, por las políticas de izquierdas y, por tanto, en contra del gobierno de Eduardo Frei. A la vuelta a Chile en el año 68, después de su salida algo apresurada de Cuba, en un momento marcado por las primeras noticias del caso Padilla y las restricciones a la actividad intelectual en la isla, Lihn dio unas impresiones comparativas sobre la Revolución en Cuba, y la "revolución en libertad" dirigida por Frei, favoreciendo apasionadamente la experiencia cubana:

¿Qué es lo que ha ocurrido realmente en Chile en este período de la "revolución en libertad"? Quiero respuestas veraces, vengan de donde vinieran. Sé que se vive aquí un momento interesante ¿pero dónde están los cambios? Por todas partes la enajenación material, el sentimiento de frustración, el optimismo iluso o el escepticismo más radical que se confunde con el humor negro. Desde este ángulo no se le puede negar nada a Cuba o casi nada. Allá se hizo la revolución sin adjetivos y con objetivos claros y distintos, en relación a la supuesta que habría en Chile, cartesiana.⁶⁴

⁶³"La derrota" fue, supongo, determinante en la elección de este libro para el premio Casa de las Américas. José Emilio Pacheco, jurado del premio con Gonzalo Rojas, el cubano Pablo Armando Fernández y el colombiano Jorge Zalamea, escribió en la contraportada del libro: "La derrota, quizá el más significativo entre los poemas de esta serie, alude sin disimulo a los acontecimientos de 1964 en Chile, abre un camino a la poesía social o militante - que hoy se diría atrapado en el **impasse** de la antigua retórica".

⁶⁴A.A., "Enrique Lihn habla de Cuba y de Chile", Punto Final 70, 17 de Diciembre de 1968.

No obstante, la reticencia o incapacidad de Lihn a la hora de escribir una poesía 'revolucionaria', a la vez que su repudio del capitalismo, la duda corrosiva y el obsesivo volcarse sobre sí mismo del autor, tanto lingüística como existencialmente, provocaron una reacción crítica negativa en ambos polos de la ideología poético-política. Desde la izquierda, Hernán Lavín Cerda, por ejemplo, contrapuso la "cruel desesperanza" de Lihn en La musiquilla de las pobres esferas (1969) con la cercanía, prevista -según el crítico- en ese libro, de "acciones heroicas que irán poco a poco tomando poder sobre lo real". En este contexto, Lavín Cerda avisó de un gran problema en Lihn, en cuanto existía en su poesía "el 'afán de la bancarrota, la obsesión de la quiebra' que, aun cuando es un rechazo al sistema valorativo de nuestra sociedad burguesa, de perpetuarse bien podría dejar de ser un elemento crítico para constituirse en conservador y nocivo".⁶⁵ Es decir, en Lihn se veían las semillas de la Reacción.

Un utopismo opuesto ilumina la crítica de Edmundo Concha, publicada en el diario conservador El Mercurio, a la angustia de La musiquilla: "En un país fatigado, donde ya todo se ha ido a pique, hasta la esperanza, acaso se justifique esta poesía agónica y apocalíptica, pero no en Chile, país que está sólo 'en el primer piso de su construcción' y donde consiguientemente los grandes temas están esperando a los poetas en todas las esquinas, en particular a los de avanzada". Recuérdese que Lihn rechazó de un modo explícito las "grandes visiones" en Escrito en Cuba. Como Parra, y también, hasta cierto punto, Teillier, Lihn era de los pocos poetas reacios a dejarse llevar a la deriva por la inflación ideológica. Concha denigra en él "el desengaño, el escepticismo, la repulsión", y su caminar por el rumbo de la antipoesía, en vez de "representar" la condición grandiosa de la época: "¡Cualquiera diría que en torno de este poeta mozo, descendiente rezagado de los **poetas malditos**, el mundo se ha

⁶⁵"Lihn, el turno del angustiado", Las Últimas Noticias, 29 de Noviembre de 1969: 14.

venido abajo! Y no, el mundo más bien se ha venido arriba, con hombres y todo. Basta mirarlo sin prejuicio y sin curas de salud. El hombre ha llegado con sus propios pies a la Luna".⁶⁶

Esta celebración ¿desprestigiada? de la tecnología -que llevó al hombre a la luna-, contrasta con el notable alejamiento del poeta con respecto al progreso de la 'máquina'.⁶⁷ Justamente, la máquina fue el símbolo privilegiado (y nocivo) de la modernidad tecnológica o tecnologista que Lihn introdujo en el poema "La derrota" (anterior, por cierto, a La musiquilla y a las críticas de Lavín Cerda y Concha).

Los primeros versos de este poema abrazan la realidad con una confianza ya desaparecida en los poemarios posteriores: "Concentración de imágenes, diana de lo real; / las palabras restituyen el poder a los hechos; y el ardiente fantasma de la nueva poesía / es un viejo que cierra su negocio por última vez" (PP 95).⁶⁸ La referencia a la obsolescencia del vanguardismo de la Antología de la nueva poesía chilena -Huidobro, de Rokha, Neruda, Díaz Casanueva, Rosamel del Valle-, y a sus "herederos", también se vierte hacia el propio poeta: "la realidad nos ha puesto a todos en evidencia; también a mí, en especial, el sobrino lejano de esos astros desaparecidos / por arte de una magia que ya no podemos practicar sin hacernos culpables de la noche". Porque, definitivamente, "la realidad es lo que cuenta, y,

⁶⁶"Enrique Lihn o el desafuero de la poesía", El Mercurio, 11 de Enero de 1970: 6.

⁶⁷Un texto de Estación de los desamparados, un libro escrito en 1972, ofrece una imagen del alejamiento del poeta de los triunfos espaciales: "Mientras el satélite norteamericano Marinero 9 transmite imágenes televisadas del planeta Marte / (...) / yo escribo un poema en un cuaderno escolar / incapaz de manejar una máquina de escribir" (ED 18). No es lejano del planteamiento del hablante lárco de Teillier en "Cuando todos se vayan": "me encerraré a escuchar / discos de un cantante de 1930 / sin cuidarme jamás de mirar / los caminos infinitos / trazados por los cohetes en el espacio" (Muertes y maravillas: 54).

⁶⁸Resuena en estos versos una declaración de Parra de los años 40, citado más de una vez por Lihn: "Busco una poesía a base de 'hechos' y no de combinaciones o figuras literarias" (véase Lastra, Conversaciones: 28).

en el centro de ella y contra ella, la máquina" (96).

La máquina en este poema constituye un símbolo bastante complejo. Se contrapone explícitamente a dos otras 'máquinas': "La máquina, la máquina. / No es aquella de las primeras décadas del siglo: mutilación y éxtasis de los mejores espíritus / ni esta otra en que se cortan dos líneas paralelas: mundos opuestos pero confabulados / por una misma obsesión de extenderse a otros mundos" (97). Se refiere, creo, al tecnologismo entusiasta de comienzos del siglo, que desembocó en la tragedia de la Primera Guerra Mundial, y por otro lado, a las (pre)tensiones igualmente imperialistas de los dos participantes de la Guerra Fría.⁶⁹ Lo característico de la máquina de Lihn sería, más allá de la nueva ola de intervencionismo imperialista en Hispanoamérica, el poder de destrucción masiva que ésta conlleva. Los mitos estadounidenses de la Libertad y la Democracia se propagan y se imponen en el extranjero mediante esta máquina-Bomba:

La lucha entre demócratas y republicanos sólo parece posible solventarla lejos de casa
mediante el empleo, en pequeña escala, de la Bomba, rasando el vivero, en los
pastizales
de esos pequeños comunistas de ojos oblicuos. Un arañazo en profundidad,
y luego el desfile de los harapos humanos en homenaje a la Libertad y a la
Democracia. (103)

Pero esta máquina de la muerte se encuentra condenada, ella también, a la muerte: "es una muerte que entrevé la curiosa posibilidad de terminar incluso consigo misma / en el baño de hidrógeno" (104). Por eso, "en todo esto está el masoquismo a la orden del día: / Tánatos,

⁶⁹Estoy de acuerdo con Carmen Foxley, cuando señala que la imagen de la máquina "se asocia, simultáneamente, a la función de la poesía y el arte de hoy, ligados quieras o no a la modernidad y el imperativo de cambios que induce a elegir el propio lugar renovador". No me convence, en cambio, su interpretación de las otras máquinas: "la primera exclusión es respecto al trabajo de las vanguardias y la segunda a la dialéctica hegeliana, que condiciona el arte desde supuestos filosóficos previos" (Enrique Lihn: 122).

el amor a la autodestrucción de la Bestia Rubia" (105). Este diagnóstico constituye un aviso del destino apocalíptico del gran relato capitalista fomentado por los Estados Unidos, y es el trasfondo del retrato del intervencionismo y fatalismo que presenta el poema en el contexto chileno-hispanoamericano.

La interferencia de los Estados Unidos en el proceso electoral chileno crea, en el poema de Lihn, un maniqueísmo quizá inevitable entre los "amigos", y los "demasiado numerosos" enemigos. La religiosidad, el anti-comunismo y el capitalismo popular se combinan en estos enemigos para ofrecer la misma explotación imperialista, característica de toda la historia hispanoamericana, bajo una fachada distinta:

Ayer tarde pasaron (nuestros enemigos) por aquí como un río que se saliera de madre,
los jesuitas volaron la represa;
en automóviles de lujo; en grandes carros alegóricos, y a pie también para alentar con
su ejemplo
al rebaño de carneros de los pobres de espíritu. Para éstos el reino celestial
y, como anticipo, el sagrado horror al infierno comunista, el capitalismo popular y
las obras de caridad: bultos de ropa vieja;
en suma: una pequeña participación en la existencia bajo el auspicio de los viejos
sátrapas. (96)

El poeta procura desenmascarar las "esperanzas cifradas / en la luna de miel con la resurrección del colonialismo europeo, bajo fases propicias al nuevo trato" (99). Denigra las posibilidades de usar la "sencillez aplastante" de la máquina para "establecer el orden donde siempre reinó la premeditada alevosía del caos" (98). Los motivos que han movido la historia siguen iguales: los ingenieros en "todos los bandos" han agotado su ingenio sólo "en presentar bajo un aspecto nuevo un viejo artefacto / sobradamente conocido e insuficientemente reconocido / por las engañadas víctimas de sus depredaciones a quienes se les enseña a confundir la fatalidad con el crimen". Hispanoamérica ha sido siempre la víctima de los

imperialismos, y el desenmascaramiento del gran relato del progreso tecnológico se hace imprescindible: "¡Basta de farsas!" (99).

El hablante interpreta el apoyo del electorado (chileno) a los ganadores como un indicio de la debilidad de un pueblo subdesarrollado, fácilmente seducido por el héroe de turno, y engañado constantemente a lo largo de la historia de su modernidad, vivida ésta, siempre, como una pálida copia de los modelos ajenos, como un "siglo de los chonchones a gas" en vez del Siglo de las Luces:

Nuestras batallas perdidas habrán sembrado en nosotros el miedo;
nuestras victorias: la transferencia del respeto
de los héroes a quienes les siguieron en el orden de la rapiña
y los discursos patrióticos.

¿Qué quiere decir pobre de solemnidad?

El Siglo de las Luces

y el nuestro de los chonchones a gas, nos sorprendieron en actitudes vergonzantes
organizando la miseria donde el cura párroco, en el Gran Patio Trasero (97-98)

Al mismo tiempo, se refiere a la satisfacción de los extranjeros por el triunfo, "en esta lejana factoría, / de la perpetuación del cáncer de su imperio / en las entrañas ajenas" (100), que les ahorra la necesidad de una intervención menos sutil: la victoria electoral significa que "el invisible ejército de ocupación puede batirse en una retirada incruenta", porque "aquí no se precisa importar la paz / en la persona de francotiradores e infantes de marina" (102).

De este modo, al mismo tiempo que la ideología militarista de los Estados Unidos contiene en sí misma la semilla de su destrucción -la máquina-, el mito de los beneficios de su intervencionismo es objeto de la denuncia del poema: "Ser elegido por un pueblo elegido" exige una "corrección absoluta en la suma de los mitos, tal es el camino de la verdad, the American Way, transitado ya por los Divinos y los Santos" (105). Doblemente enajenados - por la imposición de los Estados Unidos y de la Iglesia-, los chilenos se ven desembocados,

según este poema, al destino del capitalismo, es decir, condenados al apocalipsis de un gran relato históricamente insostenible.⁷⁰

La impugnación del gran relato capitalista se deja ver en muchos sitios. No obstante, habría que observar que la actitud de la poesía de Lihn en contra de este gran relato se extiende a un rechazo bastante moderno a la mayoría de los artefactos de la sociedad contemporánea. Los medios de comunicación masiva que tienen una presencia tan marcada en Parra, y que se infiltran irremediabilmente en Teillier, son retratados siempre desde una visión muy negativa en Lihn, como signos de un mundo caído. De hecho, cuando se incorporan ciertos elementos de los **mass media** en el discurso poético, están cargados -como en el formato textual, el libro como tabloide, de El Paseo Ahumado- de negatividad. Valga como ejemplo el poema "T.V.", de A partir de Manhattan:

Como los primitivos junto al fuego el rebaño se arremansa atomizado
en la noche de las cincuenta estrellas, junto a la televisión en colores.
De esa llama sólo se salvan los cuerpos
En cada hogar una familia a medio elaborar clava sus ojos de vidrio
en el pequeño horno crematorio donde se abrasan los sueños
La antiséptica caja de Pandora
de la que brotan ofrecidos a la extinción del deseo
meros objetos de consumo
en lugar de signos, marcas de fábrica
Hombres y mujeres reducidos por el showman a su primera infancia
ancianas investidas de indignidad infantil
juegan en la pantalla que destaca sus expresiones inestables
como las de las cosas en el momento de arder. (APM 39)

Este rechazo total de la televisión como un artefacto alienante, deshumanizador y destructor

⁷⁰Un anti-capitalismo marcado por la inflación ideológica puede verse, también, en el virulento poema "Epoca del sarcasmo", publicado en 1972 (AP 73-75). Habría que recordar que el desenmascaramiento del gran relato capitalista no es un gesto postmoderno en estos poemas, justamente porque la fe en otra forma de progreso persiste en ambos.

del núcleo familiar, corresponde a una visión plenamente moderna. El caso de Parra es notablemente más postmoderno, en cuanto los **mass media** seducen y se imponen al poeta y sus hablantes, y cualquier crítica hacia ellos se hace desde el reconocimiento de esa seducción. Incluso en Teillier, esa seducción se efectúa, a pesar de las declaraciones al contrario de parte del poeta.

(III) LOS GRANDES RELATOS LITERARIOS

En Parra, la desmitificación de los grandes relatos religiosos y políticos se acompaña con una desmitificación paralela de la poesía: de ahí la denominación "antipoesía", que ha sido aplicada también a Lihn, en una comparación lícita en ciertos aspectos, pero al mismo tiempo limitadora de la especificidad de esta poesía, y también de los cambios radicales que se efectúan en ella o, mejor dicho quizás, en su auto-conciencia, a lo largo de los años sesenta. En este capítulo, trazaré el paso que recorre la obra de Lihn desde una visión todavía mitificada y mitificadora, a la visión amargamente desmitificad(or)a posterior.

La mitificación de la poesía

En "Definición de un poeta", del año 1966, Lihn ofrece varias muestras de una concepción más ambiciosa y optimista de la poesía que la que se pudiera encontrar en Parra. Habla del "creador genuino, el poeta, que se mantiene fiel a un modelo muy antiguo del hombre, como en una infancia milenariamente prolongada, pariente cercano del primer lingüista, del mago remoto, del creador de mitos y religiones, del filósofo precientífico".⁷¹ Referirse al poeta como un creador genuino, dotado de poderes supratemporales y suprahumanos, emparentado con los creadores de mitos y religiones, y capaz, además, de revelar las enfermedades del mundo en que le ha tocado vivir, constituye, desde luego, una visión extremadamente sacralizada del poeta: una visión que ha existido desde la antigüedad, y fue recanalizada a lo largo de la poesía moderna, notablemente por los grandes vanguardistas chilenos de la 'guerrilla literaria'.

El poeta, afirma Lihn en este artículo, posee una especie de omnisciencia y

⁷¹"Definición de un poeta": 48.

omnipotencia en su mirada: "el artista no ha logrado, felizmente, apartarse de una concepción antropocéntrica en que el hombre es la medida de todas las cosas, y la **personalidad** es el modo, cada vez distinto, de asumir al hombre plural" (49). Este hombre plural es también el "hombre total (...) que el artista se esfuerza, una y otra vez, por restituir en sí mismo" (47).⁷² El poeta es, entonces, un ser privilegiado, que se diferencia radicalmente del hombre común: de hecho, su papel estriba en "impedir que se nivelen y mixturen los hábitos de las **medianías** con los instintos creadores que igual proceden de la colectividad o del individuo, empleados estos términos en el supuesto de que el cese de su oposición, más o menos cerrada, constituye **nuestra** tarea esencial" (44, énfasis de Lihn).

Por otro lado, esta síntesis de lo individual y lo colectivo conllevaría, para Lihn, un poder visionario. El poeta, a pesar de su aparente precariedad en la sociedad moderna, sería "el órgano -extirpable según algunos- cuya perturbación bien podría delatar, a pesar de una apariencia saludable, una enfermedad de todo el cuerpo" de esa sociedad (48). De hecho, la poesía sería la única salida posible contra la disgregación moderna:

Sólo del "pensamiento poético", intuitivo e imaginativo, puede esperarse, así lo creo, las iluminaciones de un idioma común que, a diferencia de un imposible esperanto, y en contraposición a las falacias de la divulgación técnica-filosófica, más o menos ineludibles, cancele, en mayor medida y en el terreno apropiado, la confusión de las lenguas en la Babel moderna donde, en virtud de la diversificación y complejidad crecientes de las especialidad, se acentúa, entre ellas, el problema de la incomunicabilidad, desentendimiento mutuo que afecta al edificio entero. (46-47)

⁷²El "hombre total" parecería ser una alusión a Huidobro. Véase el manifiesto "Total": "Basta ya de vuestros pedazos de hombre, de vuestros pequeños trozos de vida. Basta ya de cortar el hombre y la tierra y el mar y el cielo. (...) Queremos un ancho espíritu sintético, un hombre total, un hombre que refleje toda nuestra época, como esos grandes poetas que fueron la garganta de su siglo" (Obras completas, Vol. II: 699-700).

Estas observaciones, por supuesto, son totalmente modernas en sus pretensiones utópicas (iluminadoras) y universalizadoras, y suenan bastante incoherentes con la imagen típica que se tiene de la poesía de Lihn. Habría que señalar, sin embargo, que ésta se encuentra, a partir del año del artículo (1966), en un punto de inflexión provocado, quizás, por el desencanto sufrido por el poeta con respecto a la Revolución Cubana. Sin embargo, en sus *Conversaciones con Pedro Lastra*, grabadas y escritas a partir de 1978, Lihn usa semejantes términos sacralizadores en referencia al poema "La pieza oscura", al decir que la "filosofía negativa de la vida" inscrita en este texto, se une a una visión de "la creación poética como un modo de enmendar la existencia, produciéndola en otro plano, en el lenguaje. La transmutación de la experiencia en la palabra poética: la poesía no es un comentario de lo que es; en ella se constituye una forma del ser" (34). A continuación, el poeta procede a hacer unos comentarios más generales con respecto a su concepción de la poesía y afirma: "Comparto ese viejo dogma de que la poesía tiene como tarea rescatar algunas muestras de la Edad de Oro (aunque sólo sea un poco de oropel). La infancia es un paradigma de una y otra cosa, me parece. Sólo se imagina un futuro feliz retrospectivamente" (35). Otra vez, entonces, hay aquí una visión muy moderna de la poesía: el poeta como alguien capaz de "enmendar" la existencia, produciéndola -huidobrianamente, pero más con el lenguaje que la imagen- en otro plano; la poesía como camino a otra vida, "otra forma de ser"; la posibilidad (lárca) de recuperar poéticamente una Edad de Oro, arraigada en la infancia; y la imaginación utópica de un futuro feliz, conseguida (como en la teoría lárca) retrospectivamente.⁷³

⁷³Compárese lo dicho por Teillier en su prólogo a Muertes y maravillas: "sé muy bien que la infancia es un estado que debemos alcanzar, una recreación de los sentidos para recibir limpiamente la admiración ante las maravillas del mundo. Nostalgia sí, pero del futuro, de lo que no nos ha pasado pero debiera pasarnos" (15).

Como ocurrió con Teillier (y también, volviendo atrás, con Huidobro), estas ideas teóricas de Lihn corresponden sólo muy parcialmente con la (ir)realidad de su poesía.⁷⁴ Sin embargo, la tendencia mitificadora se ve ya en "La pieza oscura", donde el tiempo se concibe de un modo simultáneamente circular y lineal: así, el hablante puede afirmar, al final del poema, que "una parte de mí no ha girado al compás de la rueda, a favor de la corriente" (PO 17). La rueda del molino correspondería al tiempo circular del mito, pero la corriente sugiere más bien la dirección lineal del tiempo histórico de la modernidad. A mi juicio, esta imagen muestra cómo Lihn concibe la corriente del tiempo moderno como un producto más o menos directo del molino (mítico) del cristianismo premoderno. De hecho, la circularidad mítica es ligada directamente, en el poema, al cristianismo medieval: "La rueda daba ya unas vueltas perfectas, como en la época de su aparición en el mito, como en su edad de madera recién carpintereada / con un ruido de canto de gorriones medievales" (16).

El hablante retrata el primer acto sexual como algo ajeno a este tiempo mítico indisociablemente cristiano: "la rueda dio unas vueltas en falso como en una edad anterior a la invención de la rueda" (15). Es notable que no se contraponen al tiempo circular el tiempo lineal de la historia, sino un breve espacio de tiempo muerto o vacío, de un tiempo fuera del tiempo, característico, se sugiere, de la vida de todos los adolescentes, en que la sexualidad los transporta más allá de las concepciones religiosas del mundo: un breve espacio en que la

⁷⁴"Enrique Lihn practica la más abstracta ironía, tanto la situacional como la verbal", escribe Mario Rodríguez, para contrastarlo con la tendencia analógica de la poesía de Teillier, caracterizada por su concepción de las correspondencias y del universo como una escritura ("De Neruda a Lihn": 266). El comentario de Rodríguez, acertado en términos generales, no hace justicia a los comentarios de Lihn aquí citados, ni a los muchos momentos en los primeros libros del poeta, en que una visión mitificada surge como un fenómeno que otorgue unidad por encima del lastre del tiempo histórico (fuente de la ironía en las teorías de Paz, que Rodríguez sigue, aunque en ciertos poemas de Lihn el tiempo histórico, en sí, se encuentra impregnada de la circularidad de **cierto tipo** de mito).

vieja rueda, símbolo de la vida, "se atasca como si no volara, / entre una y otra generación, en un abrir de ojos brillantes y un cerrar de ojos opacos" (15). De este modo, el hablante afirma una libertad relativa con respecto al tiempo mítico-cristiano, y una parte de sí mismo que se conserva independiente del movimiento de la rueda. Esto no constituye, como he dicho, un reconocimiento de la historicidad del hablante -tampoco se deja llevar por la corriente-, sino más bien su recuerdo difuso de una Edad de Oro anterior al mito, o perteneciente a **otro** mito, que vislumbró en su infancia.

La misma concepción del tiempo se deja ver en "Monólogo del padre con su hijo de meses", aunque aquí no se ofrece ninguna salida de la circularidad. El movimiento circular se acentúa formalmente, cuando el hablante, después de pronosticar las distintas etapas de la vida de su hijo, lo ve regresar a la infancia -"sollozando como un niño de pecho"- a la hora de la muerte, y termina el poema reiterando versos de la estrofa inicial: "Nada se pierde con vivir, ensaya: / aquí tienes un cuerpo a tu medida, / lo hemos hecho en la sombra / por amor a las artes de la carne / pero también en serio, pensando en tu visita / para ti o para nadie" (22). Es significativo que elementos pertenecientes a la historia pretendidamente lineal de la modernidad -la referencia a Zaratustra y la crisis religiosa- se encuentran en este poema subsumidos al tiempo circular, como si ellas, y también la modernidad, no fueran más que simples variaciones en un esquema inalterable.

Otras muestras de esta visión mítica y sacralizada en La pieza oscura son la confianza en el poder catártico de la poesía, visible en "Elegía a Gabriela Mistral" -"el canto, cuando es bello, cura el dolor que mienta / y le sobra belleza para el dolor más ancho" (28)-, y la videncia reclamada en la otra elegía del libro, escrito para el amigo de Lihn, Carlos de Rokha (hijo de Pablo), cuya poesía es como "la oscuridad vidente: / palabras como brasas, balbuceos del fuego" (64).

Esta visión de la poesía se encuentra muy diluida en Poesía de paso, donde se destaca explícitamente el contexto histórico y espacial de cada poema, y aumenta la carga intertextual o, mejor dicho, interdiscursiva (hay múltiples alusiones a la pintura), lo cual atenúa, en consecuencia, la hipotética 'originalidad' del "creador genuino". Cité arriba unos versos muy significativos de "La derrota", un texto escrito sobre, y desde, la situación socio-política chilena de 1964: "La realidad nos ha puesto a todos en evidencia; también a mí, en especial, el sobrino lejano de esos astros desaparecidos / por arte de una magia que ya no podemos practicar sin hacernos culpables de la noche" (PP 95). Pero Poesía de paso propone una recanalización del concepto sagrado y mitificador de la poesía, mediante la cual la inocua magia de las vanguardias es reemplazada por una confianza en la utilidad social de la palabra poética: "las palabras restituyen el poder a los hechos" (95), mientras el poeta afina "un instrumento peligroso" (14).

La confianza en el poder recuperador, iluminador y catártico de las palabras corresponde a una concepción muy moderna de la poesía, que se fragmenta en libros posteriores de Lihn. En Escrito en Cuba y La musiquilla de las pobres esferas, la fe tanto en la magia -"te has prevenido contra toda mixtificación / que recuerde a la Alquimia del Verbo" (EC 30)- como en la utilidad de la poesía, parecería hundirse, como relata el poeta con una ironía, característicamente amarga, que ya se afina definitivamente en su obra. La poesía se convierte en una "cosa de nada y para nada":

Soy un sabio en realidad en esta cosa de nada y para nada y francamente me extraña
que los poetas jóvenes a ejemplo del mundo entero se abstengan de figurar en mi
séquito
Ellos se ríen con seguridad de la magia
pero creen en la utilidad del poema en el canto
Un mundo nuevo se levanta sin ninguno de nosotros
y envejece, como es natural, más confiado en sus fuerzas que en sus himnos (26)

Porque escribió...

Existe una excepción muy celebrada a esta tendencia desacralizadora y desmitificadora, que se arraiga en Lihn a partir de los dos libros de 1969: me refiero al poema "Porque escribí" (MPE 81-84). Aquí se celebran el poder de salvación ofrecida al poeta por la escritura ("no pude ser feliz, ello me fue negado, / pero escribí"; "porque escribí estoy vivo"), la capacidad de la poesía de trascender el espacio y el tiempo ("tendí la mano en puertas que nunca, nunca he visto; / una muchacha cayó, en otro mundo, a mis pies"), el poder ilusorio de abarcar el mundo con la poesía ("tuve esta rara certeza, / la ilusión de tener el mundo entre las manos") o de escapar del mundo mediante ella ("me condené escribiendo a que todos dudaran / de mi existencia real"), la creación -a pesar de todo- de una estética de dimensiones cuasi-religiosas ("mi escritura fue como la maleza / de flores ácidas pero flores en fin, / el pan de cada día de las tierras eriazas"),⁷⁵ el acceso a ciertas palabras que son "las cosas de una magia, perfectamente inútiles / pero que siempre vuelven a renovar su encanto", la capacidad de "robarle unos cuantos secretos" a la muerte, y "la oscura inteligencia" (recuérdese la "oscuridad vidente" en La pieza oscura) que otorga "la palabra que se ajusta al abismo".

Los celebrados últimos versos del texto ven la poesía como el correlato de una integridad y eticidad en la vida del poeta -¿poesía como pureza y/o purificación? ¿o más bien, poesía (como el deporte, según la visión paternalista de ciertos "inner-city planners" en Estados Unidos y el Reino Unido) para distraer y 'civilizar' a jóvenes ociosos y potencialmente malhechores?-:

⁷⁵Juan Zapata ha analizado la equiparación del poeta con Cristo en este poema, subrayando la comparación directa del poeta "como un cristo barroco / con toda su crueldad innecesaria", la muerte y resurrección del poeta ("Pero escribí y me muero por mi cuenta, / porque escribí porque escribí estoy vivo"), y por último, la anagramatización del nombre de Cristo en este último verso ("porque esCRIBí eSTOy vivo"), (Enrique Lihn: 139).

Porque escribí no estuve en casa del verdugo
ni me dejé llevar por el amor a Dios
ni acepté que los hombres fueran dioses
ni me hice desear como escribiente
ni la pobreza me pareció atroz
ni el poder una cosa deseable
ni me lavé ni me ensucié las manos
ni fueron vírgenes mis mejores amigas
ni tuve como amigo a un fariseo
ni a pesar de la cólera
quise desbaratar a mi enemigo.

Pero escribí y me muero por mi cuenta,
porque escribí porque escribí estoy vivo

Este poema, como dije arriba, no deja de ser anómalo en la poesía que Lihn escribía a partir de 1969. En la contraportada de La musiquilla, el poeta habla de "dos instancias contradictorias" que lo asediaron en la escritura del libro: por un lado, "el sentimiento del absurdo con respecto a la tarea emprendida", la viva conciencia de la limitación y la vanidad de la poesía; pero por otro, "una curiosa sensación de poder", y de ser "capaz de escribirlo todo". "Porque escribí" sería, tal vez, el único texto del libro que celebrara este poder, y que equilibrara (precariamente) la "dialéctica de la nulidad y del poder". La nota constante del resto del libro (y del resto de la obra de Lihn) sería, sin duda, la nulidad.

"Porque escribí", pese a su carácter algo marginal en La musiquilla, es, no obstante, el texto quizás más conocido y citado de Lihn; y también el más antologado: se incluye entre los once textos elegidos por Jorge Rodríguez Padrón en su Antología de poesía hispanoamericana (1915-1980), entre los catorce de Pedro Lastra y Luis Eyzaguirre en Catorce poetas hispanoamericanos de hoy, entre los cinco de Juan Gustavo Cobo Borda en Antología de la poesía hispanoamericana, entre los seis de la Antología de la poesía hispanoamericana actual de Julio Ortega, y entre los quince en la Antología de la poesía hispanoamericana moderna de Guillermo Sucre. Por otro lado, da título a Porque escribí, la

antología de Lihn preparada por Eduardo Llanos en el Fondo de Cultura Económica, y ha servido como base para una serie de comentarios globales sobre la poesía de Lihn: comentarios que ofrecen, sin embargo, una imagen muy sesgada de la globalidad de su obra.

"Porque escribí estoy vivo" es también el título del artículo de Hernán Loyola, y los versos de este poema, "tan inusitados" en Lihn, sirven para culminar y "justificar" todo el análisis marxista que el crítico ha montado en torno a la superación inminente (en verdad, un espejismo de tal inminencia) de "las debilidades y fracasos" de su obra, debidas -según Loyola- al "insuficiente grado de claridad" que el poeta tenía sobre su oficio (10).

Por su parte, Guillermo Sucre, después de hablar de la mala conciencia y la concepción de agotamiento e impotencia de la palabra poética en Lihn, y de su crítica a los mitos poéticos de la magia, la alquimia verbal y el absoluto (aspectos que aumentan progresivamente en su obra), termina sus páginas sobre Lihn con una alusión a "Porque escribí" como una especie de superación de esa visión desencantada, como si este poema en sí fuera capaz de anular todo lo demás:

"La mala conciencia" no lo abandona: seguirá escribiendo, no callará, pero habla desde lo que de alguna manera otros prefieren callar: la culpabilidad, la impotencia de la poesía. Sin embargo, **finalmente**, la poesía es para Lihn una energía ("la ilusión de tener el mundo entre las manos"), una ética ("porque escribí no estuve en casa del verdugo") y, sobre todo, una razón existencial ("Porque escribí y me muero por mi cuenta, / porque escribí porque escribí estoy vivo").⁷⁶

Ignacio Valente también, en una reseña crítica a La musiquilla que cuestiona los logros de su negatividad (anti)estética, termina con una alusión a este poema, la "última y memorable confesión" del libro, como la honorable excepción, en cuanto presenta "el triunfo

⁷⁶La máscara y la transparencia: 281 (énfasis mío).

-siquiera efímero- de la palabra sobre el silencio".⁷⁷ Lo cierto es que la parte más **popular** de la obra de Lihn suele ser la que se escribió en los años sesenta, cuando la utopía mítica, social o lingüística todavía pugna por sobrevivir entre tanta negatividad y desengaño, y dentro del "**locus horridus**" que el poeta ya iba construyendo y que tiende a prevalecer en su obra posterior. El poeta chileno Erick Pohlhammer lo ha expresado al explicar -aludiendo explícitamente, él también, a "Porque escribí"- su 'enamoramiento' con la poesía de Lihn: "Releyendo una vez más su poema que odiaba pero que nunca dejaba de leer en sus recitales esporádicos, 'Porque escribí', capto un poco el motivo por el cual llegué a enamorarme de su desgano hablar barroco".⁷⁸

Es curioso leer que Lihn odiaba este poema. Una vez lo explicó como una reacción a la "diatriba contra la poesía" de Escrito en Cuba: "tuve que reafirmar mi creencia en ella, y ésta es la función que cumple el poema 'Porque escribí'".⁷⁹ Pero en una entrevista de 1984, Lihn relativizó la ejemplaridad del poema en su obra:

Creo que no podría reescribir ese texto al que, no obstante, me suscribo emocionalmente. (...) Esta especie de postulación a la posteridad me parece válido ahora, pero sólo en la medida en que se lea como una de esas ilusiones compensatorias que nos permiten, piadosamente, sobrellevar una depresión muy intensa. He vuelto a vivir una situación así, pero me he apoyado, más bien, en una escritura que hace una desvergonzada irrisión de sí misma. De todos modos, escribir es un acto de autoafirmación y en eso estoy con el sentido biográfico que tiene para mí el poema aludido.⁸⁰

⁷⁷"La musiquilla de las pobres esferas", El Mercurio, 23 de Noviembre de 1969.

⁷⁸"Album de toda especie de poemas", APSI 351 (1990): 39.

⁷⁹En Lastra, Conversaciones: 64.

⁸⁰En Waldo Rojas, "Enrique Lihn, poeta en libre plática", LAR 4-5 (1984): 6.

Por mi parte, me parece que los primeros versos encarnan en sí mismos un reconocimiento de la relatividad de todo lo afirmado -tan románticamente- en el poema:

Ahora que quizás, en un año de calma,
piense: la poesía me sirvió para esto:
no pude ser feliz, ello me fue negado,
pero escribí.

Al fechar explícitamente el poema en este tiempo **ahora**, que corresponde al actual **año de calma** y hasta de **felicidad**, evidentemente en contraposición a otros (¿todos los otros?) años turbulentos, en que **no pudo ser feliz**, el hablante deja muy claro lo anómalo de esta declaración -muy calmada, por lo demás, en sus aseveraciones-, que se encuentra matizada, también, por el **quizás**, y por el hecho de que la declaración realmente no sea una declaración como tal, sino más bien un **pensamiento**, una mera ocurrencia que le ha venido a la mente: "ahora que quizás (...) piense". Es decir, el preludio del poema hace todo lo posible para subrayar el carácter relativo y no definitivo de lo que se escribe a continuación, y su gesto parece ser acertado: Lihn no volvería, en su obra posterior, a escribir de una manera tan positiva del 'oficio' poético, ni tampoco, creo, de ningún otro asunto.⁸¹ En este sentido, se podría decir que "Porque escribí" es el canto del cisne de la visión mitificad(or)a de la poesía en Lihn.

⁸¹En La aparición de la virgen (1987), hay un poema que alude intertextualmente a "Porque escribí": "ESCRIBO PARA DESQUITARME de la inacción que significa escribir / Escribo como alguien compra un número de la lotería atrasado / Escribo de parte de los perdedores para la mortalidad / Escribo sin voz por amor a la letra / Escribo, luego el otro existe" (AP 14).

La desmitificación generalizada

Al final del texto escrito en la contraportada de La musiquilla, hay una declaración de principios afín al espíritu de la 'incredulidad' postmoderna de Lyotard: "No soy un hombre de fe; los mitos me abruma; desconfío hasta de mi propia ideología en el punto en que ella tiende, como cualquier otra, a profesarse como una religión o a segregar una mitología. De todo ello habla, como puede, lo que escribo". Este extremo recelo frente a **todas** las ideologías universalizadoras, y a todos los grandes relatos, conforma la postmodernidad de su visión. Dentro de las tendencias mitologizadoras rechazadas aquí, habría que incluir la tendencia sacralizadora de poemas como "Porque escribí". En este sentido, más postmoderna sería la **otra** poesía de este libro, escrita desde la incredulidad y en oposición a los dogmas: "en lugar de los dogmas surge / bueno, la poesía este gran fantasma bobo" (MPE 28). Sin embargo, esta poesía no se ha liberado del poder de los mitos, que siguen **abrumando** al poeta-hablante, quien padece la incredulidad con una angustia tremenda. Lavín Cerda vio en esta angustia de Lihn una visión tan romántica como burguesa -y también anacrónica, porque ya "empieza a entrar en la agonía"- de la privacidad como libertad: "Esta angustia (poesía) de Enrique Lihn es un intento final de permanencia del sujeto humano en vías de extinción. No sólo estamos frente a una posición asistemática sino reacia a todo sistema. Sistematizar está muy cerca de mitologizar".⁸²

Lo cierto, sin embargo, es que Lihn comprendía su individualidad, y su búsqueda de la autenticidad, como una visión histórica (por eso hablaba siempre, en entrevistas, de la importancia de escribir una poesía "situada" en su contexto histórico), que superara lo meramente individual: "Yo no comprendo una escritura que se confunda con la música de las esferas, que no acompañe al individuo de situación en situación. (...) El yo individual y el

⁸²"Lihn, el turno del angustiado": 14.

yo colectivo se tocan en el punto mismo en que se hace poesía".⁸³ En este sentido, la búsqueda de la autenticidad individual, característica del pensamiento asistemático de Lihn en esta época, retiene cierta fe -sacralizada- en la representatividad del hablante dentro de su colectividad y su momento histórico. La búsqueda se emprende explícitamente en el texto poético:

Es tu "paisaje interior" el que surge ante tu vista:
tus amores tus odios insignificantes melodramáticos, el irreductible horror a la
tragedia, la avidez el desconsuelo los deseos frustrados una cierta esperanza
que se resiste a existir el gesto frágil de la ironía en su caparazón calcinado,
una ternura infame el insomnio la soledad el vértigo la náusea,
todo aquello que en suma haces pasar infatigablemente a tu escritura. (EC 32-33)

El escarbar angustiado en las miserias del 'paisaje interior' se vuelca en la escritura, y determina la naturaleza de ésta: "esta miseria interior contra la cual ciertos tipos luchamos encarnizadamente suele no ser más que el producto de la pobreza común: / hambre sexual falta de oportunidades frustraciones varias. / Así, por ejemplo, este poema empieza por un verso maligno en lugar de arrojarse como un hambriento sobre tu belleza" (EC 21). Claro, el primer verso del poema-novela había dicho: "Estas emociones pueden terminar con tu poesía" (11); y es sólo al final del texto cuando se ve realmente el contenido de "estas emociones", desenterradas por la labor implacable de autoanálisis y desenmascaramiento a la cual se somete el hablante,⁸⁴ quien echa mano a las "respuestas tajantes" de Freud: "Qué magnífica falta de poesía hay en esto:- / la frustración sexual es el origen de las neurosis de

⁸³A.A., "Enrique Lihn habla de Cuba y de Chile".

⁸⁴"Tú, desenmáscate mientras tu angustia te lo permita y hasta donde tu angustia te lo permita", dirá en "Varadero de Rubén Darío" (EC 59). Y en el poema "Silbido casi tango", el hablante da otra vuelta de tuerca a su angustia, cuando profesa sufrir "la angustia de saberse en esta angustia" (MPE 63).

nuestro tiempo / y basta ya de pequeñas historias" (49). Sin embargo, el gran relato freudiano no sirve para diluir el poema en generalizaciones o universalizaciones de corte metafísico. Las "pequeñas historias" de la frustración sexual del **hablante**, que lo somete a él, es cierto, y a su poesía, a una sucesión de crisis neuróticas, dan motivos muy concretos por la angustia: hacia el final del poema, el hablante reconoce que el punto central del insistente diálogo consigo mismo estriba en un hecho muy concreto: "un sueco fornicará con tu socia esta noche" (46).

Este poema, situado explícitamente en La Habana, constituye, entonces, una búsqueda despiadada de las causas más profundas de la angustia del hablante. El autoanálisis psico-poético también pretende, por lo menos en un primer momento, ser catártico: "ahora me importa un cuerno la poesía y pruebo a resolver el problema con la ayuda de todo, / se trata de ordenar un cierto número de ideas / o qué sé yo / para escapar a la asfixia" (34). Pero este consuelo catártico (moderno) que ofrece la poesía -presente tanto en "Elegía a Gabriela Mistral" como en "Porque escribí"- aquí desaparece: "no hay un solo vacío que las palabras puedan colmar" (29); "la palabra convierte en nada todo lo que toca" (17).⁸⁵

Tampoco sobrevive la visión moderna del "creador genuino": el poeta es ahora el que arrastra por todas partes su alma-joroba, el que intenta volar con unos patéticos muñones de alas, o bien "un principiante a la edad en que los actores jubilan, / un viejo actor incapaz de situarse en el drama real, tartamudeando" (MPE 34). Del mismo modo, el poeta (la poesía) renuncia, por necesidad histórica, a las grandes visiones (EC 38) y a los grandes estilos ("La prisión o el manicomio. No hay otra alternativa para los grandes estilos", EC 40), que Fredric Jameson considera característicos de la modernidad. Las visiones reveladoras que el poeta-hablante pudiera seguir (ilusoriamente) teniendo, son momentáneas y, además,

⁸⁵O bien, en "Noticias de Babilonia": "Ni aun la poesía me consuela" (MPE 17).

inexpresables: "con esta lengua impotente como el muñón de un ala sobrevuelo / por un instante el laberinto en que hace un instante me encontraba atrapado / lo justo para verlo hasta en sus más mínimos detalles / como en una pantalla panorámica" (17).

Es justamente esta impotencia de la lengua que empieza a cobrar una importancia enorme en la poesía de Lihn. El autoanálisis del hablante se repite, reflejado, al nivel del lenguaje mismo: "La poesía no sirve para nada / Sirve para poner en duda el mundo / Descansa infatigablemente en este absurdo supuesto / mejor dicho ella es esa duda" (42-43). Este largo poema consiste en un asedio que alterna y combina, obsesivamente, una duda con respecto a las propias emociones del hablante, con otra duda, también angustiada, con respecto al poder de la palabra.⁸⁶ En Poesía de paso, las palabras restituyeron el poder a los hechos (PP 95). Ahora, en cambio, son impotentes: "Con esta trompeta rota nada puede anunciarse, ningún juicio"; "Te escribo, te escribo. No logro que ni una sola palabra se te parezca en lo más mínimo" (MPE 77).

La carga metapoética -búsqueda del sentido de la poesía, de su papel en la Revolución, etc.- que atraviesa "Escrito en Cuba" se manifiesta, también, cuando la autorreferencialidad lingüística interrumpe y se inmiscuye en las búsquedas interiores que el hablante emprende en su 'paisaje interior'. Una creciente incredulidad con respecto a los poderes de la palabra socava la confianza en una expresión verídica de ese paisaje. Así ocurre, por ejemplo, cuando el hablante antepone, a una muy elaborada metáfora, la propia decisión de emplearla: "elegiría para mí una comparación"; y luego, después de describir su recuerdo de algún

⁸⁶Mientras muchos subrayan la importancia metapoética de "Porque escribí" en La musiquilla y en la obra de Lihn, Cristina Legault acierta, creo, al ver en "El escupitajo en la escudilla" la poética central de este libro y hasta de la obra de Lihn: "Aquí se edifican los pilares de su credo poético: la impotencia del escritor junto a la ineficacia e ilusoriedad de la palabra, debido al inexorable desajuste entre ésta y la experiencia" ("Enrique Lihn: Y la ausencia se hizo verbo", Revista Iberoamericana 168-169, 1994: 820).

animal moribundo, envenenado por el petróleo, en una playa chilena, termina reconociendo la inutilidad de la comparación: "y es asquerosa la autoconmiseración, / y absurdo el rencor en este caso, / y la metáfora inútil" (EC 24-25). Lo mismo ocurre, después de una comparación con Hamlet, cuando el hablante descalifica "esta absurda referencia destinada a cubrir las apariencias" (26); o cuando, agobiado tanto por su miseria existencial (o frustración sexual) como por la impotencia de la escritura, expresa la intensa excitación (¿cuasi sexual?) que le provoca el descubrimiento de una metáfora: "El ejercicio obsesionante de la escritura te ha convertido en una especie de Sísifo, / y esta sola comparación, digna de un ateneo de provincia, basta para excitarte" (28).

Esta alternancia entre una poesía que hurga en la angustia y la impotencia del hablante y, por otro lado, una metapoesía que constantemente llama la atención a los trucos del oficio y a la impotencia de la poesía de 'reflejar' o 'expresar' fielmente las emociones del hablante, se puede ver con gran claridad en la poesía de Lihn de tema amoroso-erótico. Esto es comprensible, si se recuerda la importancia de Freud en las lecturas y las escrituras del poeta, y la visión del mundo que señala la sexualidad -específicamente, el concepto retorcido de la sexualidad que maneja el hablante lihneano como una herencia de la educación religiosa- como la raíz de todas sus angustias.

(IV) EL NARCISISMO EN LIHN: AUTORREFLEXIVIDAD EN EL AMOR
Y EN LA POESÍA

Poesía 'situada': entre la realidad y la meta-literatura

Su poesía de tema amoroso o erótico muestra con claridad la creciente apariencia de la autorreferencialidad lingüística en Lihn. Esta veta metapoética llega a tener una enorme importancia en su poesía a partir de mediados de los años sesenta, y se relaciona, en gran parte, con el interés del autor en la teoría literaria.⁸⁷ Surge en primer lugar, sin embargo, como una respuesta a la consabida incapacidad de la poesía de superar el puente entre la literatura y la vida: "Despreocuparse del lenguaje, en literatura, no es más que intentar ocultarlo y hacerlo pasar por la realidad misma... extralingüística. Producir el efecto de realidad bajo la especie de ese ocultamiento, denegando la realidad propia del lenguaje, es un trabajo de falsificadores". En este sentido, todos los realismos son falsificadores para Lihn, y "todas las ideologías son, en literatura, realistas".⁸⁸ Desde la perspectiva de este trabajo, en que he hablado de la existencia de "grandes relatos literarios", esta aserción de Lihn es insuficiente: el irrealismo puro, la sacralización de la palabra por la palabra, la Alquimia del Verbo, la fe en el poder libertario de los sueños en el surrealismo, no dejan de ser también, en cierto sentido, ideológicas.

Lihn no plantea, sin embargo, un irrealismo. Procura escribir "una literatura que habla de sí misma", pero quiere hacerlo "no como la mera pretensión meta-literaria, sino a partir de una crisis y de una crítica de la noción de realidad", y subraya que "la implicación de un

⁸⁷El libro de Juan Zapata, Enrique Lihn: La imaginación en su escritura crítico-reflexiva, distingue y analiza las distintas etapas en la visión teórica y crítica del poeta.

⁸⁸En Marlene Gottlieb, "Enrique Lihn", Hispanamérica 36 (1983): 39.

texto en una situación es lo que a mí me interesa".⁸⁹ De ahí su interés en una "poesía situada", que tome en cuenta y haga explícito el contexto en el que se escribe, y que impida que la carga metapoética se convierta en algo gratuito. En el mejor de los casos, esta carga metapoética coexistiría, y formaría una tensión enriquecedora en el texto poético, con las 'referencias' a cierta 'realidad' o situación extra-textual.⁹⁰ Mauricio Ostria González ha señalado el carácter conflictivo de esta relación entre el texto y la situación: "Se trata de una relación conflictiva porque sí, por un lado, el texto trabaja por 'situar' los enunciados, por anclarlos a referentes reconocibles; por otro, dramáticamente, muestra la imposibilidad de la tarea, el hiato insalvable que separa el texto de lo real, la fatal e irrevocable desrealización de todo objeto nombrado".⁹¹

Esta viva contradicción entre lo referencial y lo metapoético resulta textualmente "dramática", seguramente, en cuanto se forma una tensión entre ambos, es decir, en cuanto esa "fatal e irrevocable desrealización de todo objeto nombrado" se lee como otra angustia, que se suma -cuestionándola, pero sin borrarla- a la representación de la angustia (el

⁸⁹En Marcelo Coddou, "Lihn: a la verdad por lo imaginario", Texto Crítico IV:ii (1978): 142.

⁹⁰Véanse también las Conversaciones con Lastra: "Yo quisiera rescatar un concepto de la literatura que no excluye los datos de la experiencia. No se trata de la presunción realista de una literatura que sería el reflejo artístico de la realidad objetiva, pero creo que el enrarecimiento de la literaturidad lleva a una literatura o a una metaliteratura que sin ganancia ninguna se engolfa en sí misma, dando cuenta así negativamente de una situación. Lo que yo he intentado hacer al menos, por mucho que parezca irrealista, es el producto de un cierto enfrentamiento con la situación" (47).

⁹¹"Enrique Lihn o la desdicha sin respuesta", Revista de Crítica Literaria Latinoamericana 35 (1992): 56. Esta visión lihneana de una poesía situada corresponde estrechamente a las características de la literatura postmoderna definida por Linda Hutcheon: una literatura que rehuye tanto la autorreflexividad pura de muchos modernos, como la mimesis simplista del realismo tradicional. El texto postmoderno **construye** su realidad, consciente del artificio, subrayando el contexto en y desde el cual lo hace. Dice Hutcheon: "Specificity of context is part of the 'situating' of postmodernism. In other words, postmodernism goes beyond self-reflexivity to situate discourse in a broader context" (A Poetics of Postmodernism: 41).

referente) supuestamente sufrida por el hablante lírico. En este sentido, estoy de acuerdo con Eduardo Llanos, cuando opina que la mejor poesía de Lihn -la de la década de los 60-, es "una original amalgama de un inocultable temple lírico y de un talante irónico y distanciador";⁹² y con Antonio Skármeta, en su comentario sobre La musiquilla: "La problematización del lenguaje y la obra no es sólo verbal. Va más acá de una faena de meta ironía y saque retórica. La arrogancia verbal no existe en Lihn para exhibirse como un cínico atormentado, sino para cuestionar su autenticidad. De allí el tono racional y la emotividad de la frase, pero también la lucidez del pensamiento".⁹³

El amor en la poesía de Lihn

Si el extrañamente optimista "Porque escribí" se encuentra entre los textos más leídos de Lihn, habría que recordar que también dos o tres versos de "Celeste hija de la tierra", el primer poema del semi-olvidado Poemas de este tiempo y del otro (1955), han quedado grabados en la memoria de la literatura chilena (pese a la cursilería tan poco lihneana del título del poema), por la belleza de su visión unilateralmente positiva del amor, o de la mujer amada, algo insólito en la producción posterior del poeta: "No es lo mismo estar solo que estar solo / en una habitación de la que acabas de salir"; "No es lo mismo estar solo que estar sin ti" (PTO 5-6). Al fin y al cabo, los grandes relatos, ya sean religiosos, políticos, poéticos o amorosos, no dejan de ser un consuelo (¿un consuelo barato?) para tanto lector desamparado...

Sin embargo, a partir de La pieza oscura, el amor como gran relato literario -la fusión de dos personas capaz de dar un sentido al universo poético (¿y extra-poético?)- desaparece

⁹²"Sobre la poesía de Enrique Lihn", en Lihn, Porque escribí, Santiago, FCE, 1995: 333.

⁹³"Instrucciones para destruirse": 69.

en Lihn. Carmen Foxley afirma que en su poesía, "se atrapa la imagen del amor en los momentos espasmódicos de su agonía",⁹⁴ y esto se nota claramente en poemas como "Recuerdos de matrimonio", en que el hablante niega el "paraíso" de la relación amorosa: para la pareja recién casada que busca "un subsuelo donde vivir", todos los departamentos más o menos habitables ya se han arrendado -son un "paraíso perdido"-, mientras que el periódico los invita a vivir en "un abismo de tres pisos: / un nuevo foco de corrupción conyugal" (PO 38); o en Escrito en Cuba, cuando la relación con la mujer termina, y el hablante, dirigiéndose a sí mismo, afirma: "Has demostrado, una vez más, que el paraíso no existe" (EC 26).

El hablante de La pieza oscura, después de su recuerdo de un momento de amor adolescente, todavía incontaminado, en el primer poema del libro, vive una relación atormentada tanto con su propio cuerpo como con el del otro: "No hemos nacido para el amor, hemos nacido para el coito que embadurna la sangre"; "Imposible distinguir entre el sudor y las lágrimas / que se disputan dos bocas reseca" (PO 47-48). El amor es una pelea permanente: "vive a dos pasos del odio", y hay una "guerra a vida entre los sexos" (51). El propio hablante ve la relación sexual-amorosa como algo alienante, ligado a la concepción religiosa que tiene, irremediablemente, del mundo. Esto se ve claramente en el poema "Zoológico", donde "el mono espera en su cátedra / para enseñar al hombre la gracia original, la impudicia, la alegría, la ternura originales, / el desdén por la miseria en que lo educa su locura" (41). La locura de la educación religiosa sería, entonces, el culpable de despojar al hombre de su condición original, de sumirlo en la miseria, y de hacerlo incapaz de disfrutar de su corporalidad animal:

⁹⁴Enrique Lihn: 114.

Frente a la jaula de las aves acuáticas, la poesía vuelve a hacerse en los labios.
 Es una exclamación, por un instante, como cuando fue dicha la primera palabra;

 Y es de nuevo el amor el tema de esta danza. Ni un drama alegre ni una triste
 comedia,
 una acción que no vuelve sobre sí misma, deteniéndose, para dar lugar a un problema
 de conciencia.
 La ceguera del acto puro, diré en términos que quisieran retener el resplandor de estos
 tres pares de alas
 más blancas que la nieve de otro mundo;
 el amor en su ceguera de acto puro, sin asomo de corazón ni de cabeza. (42)

Al final, el hablante y la mujer que lo acompaña dejan el espectáculo, "y henos aquí, otra vez, cristianamente, en la exclusión de las aves del cielo" (43). La educación cristiana los ha prohibido participar del "amor en su ceguera de acto puro, sin asomo de corazón ni de cabeza", obligándolos a vivirlo como una acción que "vuelve sobre sí misma, deteniéndose, para dar lugar a un problema de conciencia".⁹⁵ El hablante se siente verdaderamente "expulsado" del espectáculo de amor puro que presencia, escindido de la tierra, incapaz de participar en la celebración de la primavera, e incapaz también de escribir una poesía espontánea y pura, que "se hace en los labios", como la primera palabra. Al contrario, termina el poema aseverando: "yo soy la serpiente, casi invisible en su celda de vidrio, en el rincón más sombrío del parque, / ajena a la curiosidad que apenas despierta, ajena a los intereses de la tierra, su madrastra; / yo soy ese insensible amante de sí mismo que duerme con astucia, mientras todo despierta" (44).

El hablante se equipara así con la serpiente, símbolo de la pérdida del amor en su estado edénico de pureza, e instigador de la expulsión del paraíso. Se encuentra, además,

⁹⁵Recuérdese la mala conciencia en el amor, del poema "Hotel Nacional": "ese amor del que nunca has probado el fruto sin haber sido previamente acosado en la sangre por la sed en la carne por la tristeza en el corazón por todos los excesos del espíritu: duda, persistente sensación de fracaso, timidez, ambiciones desmesuradas" (MPE 35-36).

separado de todos los demás -en su celda de vidrio-, como un espectador totalmente ajeno a los procesos de la naturaleza, e irremediablemente aislado -no sólo de los demás animales, sino también de los de su especie-, como un Narciso ("amante de sí mismo") calculador e insensible.

En estos poemas, el énfasis se ha puesto más bien en la búsqueda de una pureza 'natural' en el amor, en el atormentado darse cuenta de la naturaleza 'social' del hablante -impregnado con las concepciones religiosas que le inculcaron en su infancia-, y en la constatación de su desconfianza o incapacidad radical de participar en una relación de pareja. De todos modos, son poemas que representan la búsqueda interior del hablante, su deseo de conocerse a sí mismo a través del acto amoroso, y mediante los poderes expresivos de la palabra poética.

Amor y metapoesía

Por encima de esta autorreflexividad del hablante, que busca conocer su yo más auténtico, empieza a agregarse, o infiltrarse en los poemas de (des)amor de Lihn, los elementos de una autorreflexividad propiamente literaria, y la mayor conciencia del hablante no simplemente de estar 'buscándose a sí mismo', sino de estar escribiendo sobre esa búsqueda. Las palabras en sí comienzan a cobrar mayor importancia. Así, en la casa familiar de su infancia, la ausencia del amor es sobre todo la ausencia de la palabra "amor": los niños "fuimos / minuciosamente amados en la única y posible extensión de la palabra / que nadie había dicho en cincuenta años a la redonda" (PP 56).⁹⁶ La represión vivencial es también una represión o censura verbal, y se despliega como tal en la poesía de Lihn.

⁹⁶Compárense estos versos de 1972: "Hace tres meses que no escribo un verso hace años y años que no hago el amor / en la estricta acepción de la palabra" (AP 77).

En "La despedida", la carga metapoética se extrema. El poema comienza con la pregunta, "¿Y qué será, Nathalie, de nosotros?" (PP 83), la cual, mientras transporta al lector -aparentemente- a un diálogo verbal o epistolar con la mujer, también lo remite intertextualmente a tres poemas anteriores de Lihn -"¿Qué será de los niños que fuimos?" (PO 17); "¿Qué será de nosotros, ahora?" (PO 29); "¿Qué será de nosotros?" (PO 32)-, asociados con la niñez del hablante. La alusión intertextual pide **literariamente** una comparación con estos poemas anteriores, tal vez para sugerir que el cambio de etapas estar con Nathalie/estar sin Nathalie haya sido emparentable en su significación con el cambio niñez/madurez.⁹⁷

A continuación, "La despedida" ofrece una segunda comparación literaria, esta vez supliendo algunos de los datos intertextuales necesarios para el lector:

¿Y qué será, Nathalie, de nosotros. Tú en mi memoria, yo en la tuya como esos
 pobres amantes que mientras se buscaban
 de una ciudad a otra, llegaron a morir
 -complacencias del narrador omnividente, tristezas de su ingenio- justo en la misma
 pieza de un hotel miserable
pero en distintas épocas del año? (PP 83)⁹⁸

La comparación funciona en dos sentidos: para contrastar la terrible **realidad** de la separación del hablante y Nathalie con las complacencias del artificio literario; pero también para

⁹⁷Desde una perspectiva posterior, se podría agregar un quinto texto, "Desenlace", involucrado en esta red de comienzos intertextualmente emparentados: "'¿Qué será de nosotros?', te obstinabas en que yo hiciera prenda de esta absurda pregunta / para seguridad de un reencuentro incierto. / (...) / ¿Qué será de nosotros?, decías, y pensabas: 'porque es el cansancio, ¿lo confieso?'" (MPE 51). En 1969, tal vez el poeta viera como absurda la pregunta proferida en libros anteriores, por su ingenuo deseo de descubrir una verdad 'auténtica'; por otro lado, la manifiesta falsedad de la protagonista quizás sea un indicio de la misma falsedad -o, más bien, de la irrelevancia de los conceptos de falsedad y verdad en el discurso literario- en la boca de los hablantes en La pieza oscura y Poesía de paso.

⁹⁸Según Pedro Lastra, Lihn se refiere en estos versos al cuento "Un cuarto amoblado" de O. Henry (Conversaciones: 60).

recordar que esta supuesta realidad es, ella también, un artificio. Por eso, en los versos que siguen, el hablante acentúa explícitamente la inautenticidad de lo escrito:

Absurdo todo pensamiento, toda memoria
prematura
y particularmente dudosa
cualquier lamentación en nuestro caso;
es por una deformación profesional que me permito este falso aullido
ávido y cauteloso a un mismo tiempo.⁹⁹

El hablante desarticula cualquier ilusión con respecto a la supuesta autenticidad de su lamentación, (i) al describirlo con la metáfora bestial del "aullido" (en una posible alusión al poema de Ginsberg); (ii) al subrayar la falsedad de este aullido; y (iii) al hablar de una "deformación profesional", como si las lamentaciones fueran algo así como el pan de cada día del oficio poético, y siempre, además, falsas.

Al final del poema, el hablante recordará estos versos, cuando escribe: "Es por una deformación profesional que me permito, Nathalie, mojar estos originales / con lágrimas de cocodrilo frente al espejo, escribiéndote" (86). Una vez más, se destaca la inherente falsedad de cualquier referente literario, con el agregado aquí, como al final del poema "Zoológico", de cierta visión narcisista de la escritura, y tal vez del amor, a la cual volveré después.

Por último, habría que resaltar el efecto literario producido por los pronósticos de Lulú -amiga de Nathalie, "testigo del Tarot", "antes hada madrina que rigurosa vidente"-, quien había previsto un desenlace feliz a la pareja, que el hablante reconstruye en su imaginación:

⁹⁹Más tarde, para el hablante de "Escrito en Cuba", la poesía "sirve para poner en duda el mundo / Descansa infatigablemente en este absurdo supuesto / mejor dicho ella es esa duda" (EC 42): del mismo modo, en "La despedida" el cuestionamiento del mundo es absurdo, y la lamentación resulta tan dudosa como el mundo puesto en duda por la poesía.

Contra toda evidencia corroboro tus pronósticos:
ella y yo, querida, hicimos un largo viaje;
nos casamos en Santiago de Chile, fuimos espantosamente felices, sumamos nuestros
hijos respectivos y aún nos quedó tiempo para reproducirnos con prodigalidad,
para volver a Bonnieux en compañía de tus nietos mucho más que legítimos. (PP 85)

El hablante afirma que Lulú es más razonable que él y Nathalie, porque "existe una historia de lo que pudo ser / 'n'importe où hors du monde'". Otra vez la comparación de la ruptura de la pareja con este 'invento' de otra historia más bella, sirve no sólo para acentuar la tragedia de la separación 'real', sino también, y al mismo tiempo, sugiere la irre realidad igualmente estética o imaginaria de esa separación, por ser, en primer lugar, un elemento más de un texto poético.

Según Lihn, "La despedida" habla de la "inautenticidad radical" de quien escribe. En este sentido, el poema difiere de textos como "Zoológico", preocupados sobre todo por una indagación interior en busca de la (in)autenticidad psicológica del hablante en el amor. Afirma el poeta: "En 'Ladespedida' se alude constantemente a la neutralidad vital que implica el acto de la escritura siempre intrínsecamente ajeno a las emociones que mima, relata o provoca".¹⁰⁰ No obstante, la fuerza de este poema estriba, a mi juicio, en el hecho de que la autorreflexividad poética -las alusiones a esa "neutralidad vital" e "inautenticidad radical" de la escritura- no diluya la carga emocional desprendida del 'referente' de la separación. Al contrario, el distanciamiento 'literario' que la autorreflexividad provoca con respecto a ese referente, se deja interpretar -o sea, se deja sentir- no sólo como lucidez con respecto al 'oficio' poético, sino -por lo menos en parte- como un mecanismo de defensa contra el dolor ('real') provocado por la separación. El lector puede desconfiar de la declarada falsedad del aullido y las "lágrimas de cocodrilo" del hablante, para sentir con mayor fuerza la

¹⁰⁰En Lastra, Conversaciones: 61.

'autenticidad' de ese aullido y esas lágrimas, tan desgarradores que le han obligado al hablante a disfrazarlos.

En el poema "Nathalie", el hablante acepta el fracaso de la relación, acotando: "pero aprendí a Michaux en tu casa, Nathalie; una vociferación que me faltaba, / un dolor, otra vez, incalculable / para el cual las palabras no tienen gusto a nada" (PP 75). Es decir, Michaux le muestra un dolor incalculable que trascienda el carácter meramente textual de la página escrita. En cierta forma, el poema de Lihn también es, sobre todo, una simple expresión de su dolor. Eso, por lo menos, es lo que sugieren versos como los siguientes: "No hemos perdido nada: / este dolor era todo lo que podía esperarse"; "Este poema es todo lo que podía esperarse / después de semejante trabajo, Nathalie" (76).

En La musiquilla, la carga metapoética sigue creando una extraña tensión entre la angustiada participación del hablante en sus relaciones de amor fracasado o a punto de fracasar, y su conciencia -también angustiada- de la artificialidad de la palabra poética. "Desenlace", por ejemplo, recuerda la alusión al narrador omnividente de "La despedida" (o sea, pide una lectura inter/intratextual con el poema anterior): "hacíamos nuestra vida separada en común como esos personajes que en una misma novela permanecen unidos bajo la doble vista prolija del autor / oculta -y nos parece familiar- vagamente paternal o vagamente sádica" (MPE 52). Las complacencias y las tristezas del ingenio del narrador omnividente se convierten aquí, sin embargo, en un paternalismo sádico, más cruel que patético, con respecto a esta "vida separada en común". La carga sentimental de "La despedida" desvanece, y el hablante asume la estremecedora 'realidad' de una falsedad lingüística, que resulta ser el vivo reflejo de una imposibilidad vivencial, cuando se refiere

a "nosotros, en esta palabra llena de artificio que siempre vuelve a significar tú y yo".¹⁰¹

En otros poemas de La musiquilla, todavía sobreviven algunos restos sentimentales, imbricados en la textualidad autorreflexiva. Los primeros versos de "A Franci" son sintomáticos: "Te quiero, qué comienzo, / peor es tragar saliva / y peor aún este nudo en la garganta" (MPE 42). La efusiva declaración de amor es desinflada de inmediato por un darse cuenta de su excesividad, no sólo como declaración de amor, sino también como comienzo de un poema. Este distanciamiento textual recuerda la ironía postmoderna de Eco, mediante la cual el amante evita la falsa inocencia, pero logra decirle a la mujer "lo que quería decirle: que la ama, pero que la ama en una época en que la inocencia se ha perdido".¹⁰² En este sentido, es notable ver cómo el hablante lihneano, después de matizar la declaración inicial, sigue con ella a pesar de la matización irónica, como si la auto-conciencia literaria fuera insuficiente para apagar la emoción vivencial: "peor es tragar saliva / y peor aún este nudo en la garganta". El amor, tanto aquí como en la teoría de Eco, triunfa sobre las sofisticaciones de la ironía verbal.

Pero, el amor ¿realmente triunfa, en la poesía de Lihn? Sí, tal vez, en el segundo poema de Estación de los desamparados, que empieza con una contradicción flagrante en el primer verso: "No puedo decirlo: pienso en ti" (ED 12); que sigue con una profesión poco convincente de la mera **literaturidad** del tú invocado: "Sólo me valgo de ti como de mis propias palabras / para ordenar otra cosa de lo que estoy escribiendo"; y que termina con una declaración de amor (al menos, de pensamiento amoroso), ironizada pero todavía latente: "Se

¹⁰¹Compárese la imposibilidad de compartir el amor en "Epílogo", el último poema de la sección de Nathalie en Poesía de paso: "Podemos simpatizar los unos con los otros, / y eso es más que bastante: eso es todo, y difícil / acercar nuestra historia a la de otros / podándola del exceso que somos" (PP 89).

¹⁰²Apostillas: 75.

trata de una parte de lo que no podría decir si escribiera con una falsa sencillez: / pienso en ti pienso en ti pienso en ti". Lo que existe aquí, más allá de la autoconciencia poética - conciencia de la 'inautenticidad radical' de la palabra- es una búsqueda, pese a todo, de la autenticidad del yo, y el anhelo de una expresión 'sincera'.¹⁰³

En comentarios referidos al poema "A Franci", pero igualmente válidos para este texto de Estación de los desamparados, Eduardo Llanos afirma: "lo más notable de todo: el poeta se mantiene fiel al mismo tiempo a su natural lúdico y su fondo lírico, a su talante de enamorado y a su talento intelectual. De ahí la espontaneidad nada programático de su metapoesía".¹⁰⁴ En otros poemas, creo que el fondo lírico y el talante de enamorado sucumben, y el distanciamiento metapoético e irónico conduce a una sequía tanto emocional como poética. Ocurre, a mi juicio, en la sobrecarga literaria/intelectual de "Alma bella":

Y tú, porque esta invocación deja de ser un lugar común cuando se trata de ti que en
nada te distingues de las otras
como no sea por el exceso de tu alma.
Invocación tú que eres como el amor un lugar común tan difícil para mí intercalar en
mi vida que ahora mismo no sé qué hacer contigo. (MPE 37)

Ocurre también, creo, en el poema "Por tu nombre", aunque el hablante afirme: "No me resisto a las expresiones patéticas, / siempre, es claro, de pésimo gusto, y que duelen por añadidura" (PFM 75). Sucede, sin embargo, que la resistencia de Lihn a cualquier tipo de expresión patética llega a ser asfixiante, y el poeta olvida la advertencia nerudiana: "Quien

¹⁰³De ahí lo dicho en el poema "Por fuerza mayor", cuando el hablante se refiere a "una cierta sinceridad que incluso le está permitida a las palabras; / y pocas veces creí que pudiera reescribir una tan vieja expresión / así, de una manera natural" (PFM 79).

¹⁰⁴"Sobre la poesía de Enrique Lihn": 331.

huye del mal gusto cae en el hielo"¹⁰⁵. De ahí que se enrede en una maraña indigesta (para mi gusto) de teoría metaliteraria, demasiado programática y carente de espontaneidad:

En la memoria -reconocido sitio de lo no vivido- y en mi torpe lenguaje
lleno de habilidades superfluas, tú o yo, pero más bien el sujeto de estas oraciones
que no es ni el uno ni el otro sino ambos a la vez presentes por el esfuerzo de
reunirse en esta criatura de la que forman parte", etc, etc. (PFM 77)¹⁰⁶

El narcisismo

Según Gilles Lipovetsky, la sociedad postmoderna es testigo del fin del **homo politicus** y el nacimiento del **homo psicologicus**. Este narcisismo surgiría de "la deserción generalizada de los valores y finalidades sociales", y de una apropiación masiva de ciertos códigos de la psicología: "el narcisismo es una respuesta al desafío del inconsciente: conminado a reencontrarse, el Yo se precipita a un trabajo interminable de liberación, de observación y de interpretación". Pero si el inconsciente "abre el camino a un narcisismo sin límites", el reencuentro con sí mismo nunca llega a consumarse:

El neonarcisismo no se ha contentado con neutralizar el universo social al vaciar las instituciones de sus inversiones emocionales, también es el Yo el que se ha vaciado de su identidad, paradójicamente por medio de su hiperinversión. Al igual que el espacio público se vacía emocionalmente por exceso de informaciones, de reclamos y animaciones, el Yo pierde sus referencias, su unidad, por exceso de atención: el Yo se ha convertido en un "conjunto impreciso". En todas partes se produce la desaparición de la realidad rígida,

¹⁰⁵En "Sobre una poesía sin pureza", Obras completas III: 637.

¹⁰⁶El distanciamiento con respecto al discurso poético-amoroso llega a su paroxismo en el libro Al bello aparecer de este lucero (1983): según Pedro Lastra, en el prólogo del libro, "el hablante distancia la experiencia propia, remitiéndola a textos ajenos que lo devuelven a ella y lo inscriben en la dilatada escritura de la poesía amorosa" (s.n.). Ilustrativa del tono de este libro son unos versos en que el hablante se dirige a la "'amada'": "todo está hecho de palabras / no te asustes: son tropos: pavoneos de nada" (ABLA 31).

es la **desubstancialización**, última forma de extrapolación, lo que dirige la posmodernidad.¹⁰⁷

Resulta interesante, creo, leer el narcisismo de Lihn dentro del contexto postulado por Lipovetsky. Ya he señalado cómo, en Escrito en Cuba y La musiquilla de las pobres esferas, el hablante lihneano se siente incapacitado para involucrarse en los movimientos sociales de la **res publica** y para constituirse como el **homo politicus** de la modernidad, y cómo se adentra, en cambio, en unas inagotables búsquedas autorreflexivas no sólo de sí mismo, en cuanto persona, sino también del cómo y del porqué de su escritura. Lihn cita, en determinados momentos de su poesía, a Freud, pero manifiesta una amplia libertad poética en su desarrollo de los preceptos del Maestro. Como el **homo psicologus** de Lipovetsky, "liberado de la palabra del Maestro y del referente de verdad, el analizado queda en manos de sí mismo en una circularidad regida por la sola autosedución del deseo" (55).

Hay otra cita de Lipovetsky, la cual, leída en relación no sólo con el cambio modernidad/postmodernidad, sino con el abismo que separa a Lihn del autor de los Veinte poemas, los Versos del Capitán, los Cien sonetos: "Silencio, muerte del analista, todos somos analizantes, simultáneamente interpretados e interpretantes en una circularidad sin puerta ni ventana. Don Juan ha muerto; una nueva figura, mucho más inquietante, se yergue, Narciso, subyugado por sí mismo en su cápsula de cristal" (33). Recuérdense los últimos versos del poema "Zoológico", citados en una sección anterior:

Yo soy la serpiente, casi invisible en su celda de vidrio, en el rincón más
sombrio del parque,
ajena a la curiosidad que apenas despierta, ajena a los intereses de la tierra, su
madrstra;
yo soy ese insensible amante de sí mismo que duerme con astucia, mientras

¹⁰⁷ La era del vacío: 52-56.

todo despierta. (PO 44)

El narcisismo aquí se contraponía a la visión de unas aves acuáticas entregadas a la pureza instintiva de su amor, y representaba la alienación absoluta experimentada por el hablante (que camina "cristianamente" por el zoológico, con su 'amada') con respecto a ellas. La imagen del hablante como una serpiente-narciso en su celda de vidrio, constituye un anticipo inquietante del Narciso de Lipovetsky, analizante de sí mismo en su cápsula de cristal. Particularmente curiosa en la imagen de Lihn es la forma en que el hablante, al darse cuenta del abismo que lo separa del comportamiento instintivo de los animales, renuncia al amor **impuro** que pudiera sentir hacia la mujer que lo acompaña -"se está bien caminando a tu lado", le había dicho antes, en varias ocasiones, en el poema-, para entregarse únicamente a sí mismo, como el "insensible amante", y obsesivo analizante, de sí mismo (PO 44).

La figura de Narciso ya apareció en Lihn en dos textos de Poemas de este tiempo y de otro, "Narciso en casa de su novia" y "La vejez de Narciso", donde tiene un significado al menos doble: es el narcisismo del personaje incapaz de querer al otro, y también el del escritor, volcado obsesivamente sobre sus propias emociones y sus propias palabras.

El vuelco narcisista en textos sobre el 'amor' es bastante característico en Lihn. El final de "La despedida" ofrecía otra visión de un hablante, él también abandonado y frente al espejo, en el acto de "mojar estos originales / con lágrimas de cocodrilo frente al espejo, escribiéndote" (PP 86). De la misma manera, "Escrito en Cuba" termina con la visión de un hablante -que reconoce, finalmente, que la angustia que atraviesa su discurso se debe básicamente a la frustración sexual y el abandono de su "socia"-, de pie frente al espejo, examinando su propio cuerpo con una mirada de desprecio sexual: "Observo las tetillas, curvo más aún esta barriga de los años mil / los brazos que ya no serán nunca un buen par

de remos" (EC 49).

En la ausencia de la mujer, los hablantes lihneanos vuelven obsesivamente, en su soledad, tanto a esta auto-observación cuasi sexual en el espejo, como al autoanálisis psíquico. Es aun más estremecedor, constatar que esta búsqueda u observación de sí mismo no sea sólo un acto compensatorio para el hablante abandonado, sino que se prolongue, también, en la presencia de la mujer: "Beso en tu boca el paso de mi aliento / al fondo de la asfixia", dice el hablante de un poema de 1975 (PFM 62). El contacto físico con el otro, contaminado siempre en Lihn por la culpabilidad, se convierte en la búsqueda narcisista de sí mismo, en la "pasión de mirarse / en el otro a sí mismo" (ABLA 3).

En "Zoológico", "La despedida" y "Escrito en Cuba", el hablante -amante u observador de sí mismo-, constituye también, explícita o implícitamente, una imagen del escritor. En el último de estos casos, la carga de autoanálisis textual conduce a una escritura plenamente narcisista. La misma tendencia se aprecia en la imagen de la poesía como masturbación presente en La musiquilla: una fusión del manoseo del cuerpo del sujeto solitario, con el hurgar constante en los porqués y los cómo de su escritura. De Rimbaud dice: "El botó esta basura / yo le envidio su no a este ejercicio / a esta masturbación desconsolada" (MPE 70); mientras que en otro texto, "El escupitajo en la escudilla", la casa del poeta es "su masturbatorio", y la relación del hablante con la escritura se presenta de un modo claramente sexual: "Escritura de nadie y de nada, adiós, quiero decir hasta mañana a la misma hora, frente a esta espantosa máquina de escribir, poesía, será el acoplamiento carcelario entre tú y yo" (73). Como en la relación amorosa con el otro -"Nosotros, en esta palabra llena de artificio que siempre vuelve a significar tú y yo" (52)-, la relación con la poesía -este "acoplamiento carcelario entre tú y yo"- no ofrece ninguna tranquilidad o estabilidad al hablante lihneano.

De todos modos, el distanciamiento progresivo que el hablante toma con respecto a su discurso amoroso, está acompañado, quizás de un modo compensatorio, por la visión cada vez más arraigada de la escritura como una forma de narcisismo, es decir, del poeta que habla de sus materiales de trabajo, la poesía que habla de la poesía. En palabras de Waldo Rojas, Lihn "es atraído por la auto-gratificación de la escritura (esa lucidez -de sí misma, en sí misma y sólo para sí misma- que crea el narcisismo en cada texto)", y es por eso que se declara incapaz de repetir el gesto de silencio, y de **botar esta basura**, de Rimbaud.¹⁰⁸ Mencioné arriba un pasaje de "Escrito en Cuba" en que el abandono de la mujer conduce de inmediato a una referencia metalingüística que la reemplaza: "Que sí que adiós que ella lo reconoce, / que está profundamente equivocada. // El ejercicio obsesionante de la escritura te ha convertido en una especie de Sísifo, / y esta sola comparación, digna de un ateneo de provincia, basta para excitarte" (EC 28). La figura solitaria de Sísifo sirve como una poderosa imagen de la frustración sexual y poética del hablante, pero también, en cuanto imagen, como una fuente de autogratificación específicamente literaria para el poeta, y de un placer narcisista y compensatorio en la ausencia de una excitación sexual.

Ya existía esta especie de rivalidad entre los diversos placeres de la mujer y la palabra, en la figura del protagonista de "Narciso en casa de su novia" (PTO 45-46), quien habla con regocijo del silencio que provoca (con su genialidad verbal) en todos los invitados y objetos del salón. La larga descripción del contenido y el efecto de su palabra contrasta, en cambio, con la notable ausencia de la novia del título (sólo presente, de paso, cuando el hablante exalta sus poderes verbales al decir que "alguien quiere esconderte, pero yo / lo pongo de cabeza con un solo ademán"): evidentemente, el amor del hablante-hablador a sí

¹⁰⁸ "A Generation's Response to The Dark Room", Review 23 (1978): 29. He traducido la traducción de Edith Grossman -"he is also attracted by the self-gratification of writing (that lucidity -of itself, in itself and for itself alone- which creates the narcissism in every texto)-".

mismo es infinitamente más poderoso que su amor al otro.¹⁰⁹

El narcisismo de Lihn como poeta puede verse, en otra dimensión, en la frecuencia de las alusiones internas a su propia obra,¹¹⁰ en los varios ensayos que escribió sobre su propia obra, y en sus numerosas entrevistas (la oportunidad de escribir y hablar sobre su obra). Lo dijo una vez a Marlene Gottlieb: "creo que me estoy, pues, convirtiendo en uno de los autores menos leídos y que más hablan y escriben sobre lo que hacen; quizá eso forma parte de mi sistema".¹¹¹ Lihn sentía, además, un entusiasmo considerable por las críticas que hacían otros sobre su obra, tal como señala a Pedro Lastra durante un capítulo entero de sus Conversaciones dedicado a "Teoría de críticos": "no dejaron de motivarme los análisis cuidadosos de mis poemas practicados con un moderno instrumental teórico" (139).¹¹² Por último, habría que recordar la publicación artesanal, organizada por el propio Lihn en 1981, de Derechos de autor, un libro que incluía poemas y cartas suyos, y diversos artículos o ponencias de otros sobre su obra. Como afirmó en la introducción: "no se trata, en propiedad, del libro de un autor, aunque mi nombre, efigie y escritura, se reiteren en él,

¹⁰⁹El poeta -el autor implícito- ofrece una perspectiva irónica con respecto a las pretensiones narcisistas del hablante, en los últimos versos del texto, al presentarlo como una especie de títere inconsciente: "ese poder celestial e infernal / habla a través de mí / calla a través de mí / me hace agitar los brazos y los pies" (PTO 46).

¹¹⁰Esta intertextualidad interna existe en la serie de poemas (comentada arriba) que empieza con variaciones de la pregunta "¿Qué será de nosotros?", o en la reescritura de "Porque escribí" en La aparición de la virgen; y también, entre otros ejemplos, en los dos textos titulados "Gallo", de La pieza oscura y La musiquilla.

¹¹¹"Enrique Lihn": 43.

¹¹²Se podrían relacionar con estas pasiones del propio Lihn algunas características del hablante de París, situación irregular, quien no puede concebir un tema de conversación que no sea él mismo: "Piensa tú, toda esta gente, cualquier cantidad de millones que nunca supieron nada de tu existencia (...); piensa en la extraordinaria cantidad de ignorancia de la que se ha armado el mundo en lo que a ti se refiere / y cómo ella no lo afecta en nada. La gente ¿de qué habla? Porque tú hablas de ti" (PSI 49).

incesantemente, como un tam-tam; se trata de un despliegue de egotismo, que el autor invoca como sus derechos".¹¹³ Por "egotismo", léase "narcisismo".

Habría que destacar, también, la visión de un Narciso envejecido que transcurre la obra de Lihn. Así, en el temprano "La vejez de Narciso": "Me miro en el espejo y no veo mi rostro. / He desaparecido: el espejo es mi rostro. / Me he desaparecido; / porque de tanto verme en este espejo roto / he perdido el sentido de mi rostro / o, de tanto contarlo, se me ha vuelto infinito" (PTO 47); en el pasaje final de "Escrito en Cuba": "Esta cara que miro en la oscuridad en el espejo / es la de un condenado sin apelación / a una maldita vejez" (EC 49); y en el poema "No hay Narciso que valga", de Al bello aparecer de este lucero: "A los cincuenta y dos años el espejo es el otro / No hay Narciso que valga ni pasión de mirarse / en el otro a sí mismo" (ABAL 3). Por último, existe el personaje del travesti envejecido, en el estremecedor texto de Pena de extrañamiento, "La efímera vulgata":

Ante el espejo abominable
cópula que multiplica el número de lo mismo
alza el busto -ese simulacro- y miente la voluptuosidad con que acaricia
senos que -si no tiene- existen por el milagro doloroso de la silicona (PE 35)

Estos versos recuerdan, en un primer lugar, la primera página de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" de Borges, maestro de la literatura especular, en que el personaje "Bioy Casares recordó que uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres".¹¹⁴ Esta relación del espejo y el sexo es particularmente relevante, como he intentado mostrar, en Lihn, tanto más cuando

¹¹³En Zapata, Enrique Lihn: 48.

¹¹⁴Borges, Ficciones: 11.

la visión del travesti acariciando sus senos inexistentes recuerda la imagen del hablante en "Escrito en Cuba": "Acentúo estos rasgos / Observo las tetillas, curvo más aún esta barriga" (EC 49). Como ocurre en éste, y en los otros textos de Lihn citados arriba, el travesti ve en el espejo a un hombre viejo: "lo que le devuelve el espejo / es -indeseada- la imagen de un cuarentón, personaje vulgar con su peluca rosada"; "Son los ojos de un hombre viejo / los que se clavan en el reflejo de sí mismos, sobre la máscara de la prima donna" (PE 39).

Por otro lado, el hecho de que este personaje sea un "simulacro" en un sentido muy específico -con la confusión de géneros de "lo primera actor", "tres personas distintas y un solo pobre diablo no más" (40)-, no impide que se relacione con el sentido de simulacro del que Lihn haya sido muy consciente a lo largo de su obra. El autoanálisis especular del protagonista, su autorreflexividad física y psicológica, es acompañado siempre por una desconfianza en la mirada, y un reconocimiento de la imposibilidad de encontrar al yo 'auténtico'; o sea, la persona observada (¿y deseada?) en el espejo nunca es la misma que la que observa. Del mismo modo, la **inautenticidad radical** de la escritura asegura que el objeto (las emociones, las angustias, etc.) representado en el poema, nunca es ese objeto ni su reflejo fiel, y que incluso la lucidez especular del que escribe sobre su propia escritura, se le escapa, irremediablemente, de las manos.

De todas maneras, la esperanza que conserva el poeta en este escribir sobre el escritor y este escribir sobre el escribir, sigue siendo la de llegar más allá del sí mismo, o sea, a una comunicación con un lector que no sea él mismo. Es significativo, por tanto, que la mirada del travesti, empozada en el espejo, es mirada (leída) también por el hablante del poema, y también, hasta cierto punto, por nosotros los lectores del poema:

Ese simulacro de mujer (la Macarena, Chrystal, María Dolores)
sabe menos de su angustia que nosotros

los que nos miramos en ella emplazados en la inversión de su imagen
Alicia
through the looking glass
Atribuye esa angustia al justificado temor a la vejez (39)

Observando al viejo travesti, el hablante se observa a sí mismo, pero la alusión a Alice suena cruelmente irónica: no se prevé ninguna salida maravillosa para ninguno de los dos. Sin embargo, esta vana esperanza de escapar de la cárcel especular, fraguada en torno a Alice, subsiste siempre, quizás, en el trasfondo de la mirada narcisista de los personajes de Lihn. Lo mismo ocurre en el poema "My Little Dream Child", en que la niña que inspiró a Lewis Carroll, envejecida, ya no puede atravesar el espejo: "En 1932 aceptó Alicia / la sobreviviente una invitación de la Universidad de Columbia / e incapaz ya de atravesar el espejo / hizo su honorable aparición en el país de las Maravillas Mecánicas" (PE 20).

Si aquí las maravillas imaginativas de Carroll se anulan frente a la vejez y el progreso tecnológico, en otro poema del mismo libro, "Alicia en el país de las pesadillas", las maravillas se revelan como incompatibles dentro del contexto horrorífico de un país pesadillesco (el Chile de Pinochet, se supone). La niña londinense -quien visitó el país de las maravillas, en los libros de Carroll, sin ver "los barrios pobres de Londres / de los comienzos de la era industrial, ni los prostíbulos ni los hospitales en que hacen cola / los agonizantes"-, se encuentra arrojada a través del espejo a un país subdesarrollado, donde se enfrenta por primera vez con algo equivalente a las "insuficiencias londinenses" de su época. Con el espejo roto a sus espaldas, y condenada a pasar siete años en el "mundo del divorcio de la poesía y del absurdo", esta Alicia de los años ochenta escribe un diario "del que fue despojada cuando la arrastraron a la violencia / a la tortura" (53).

En fin, esta visión de la presencia del espejo en Lihn está ligada, claramente, a la autorreflexividad extrema que caracteriza tanto la indagación de la personalidad del hablante

poético, como la de la escritura en sí de este hablante. El espejo no oculta, sin embargo, una conciencia de la imposibilidad de obtener un autorretrato fiel ni poético ni psicológico. Al mismo tiempo, existe la conciencia de que el hablante, contaminado por la degradación de los espacios poéticos de Lihn, no puede esperar ningún acceso a lo maravilloso a través de la obsesiva observación de sí mismo en el espejo.

En las siguientes páginas analizaré la figura del meteco, tal como aparece en la crítica que hace Lihn a la poesía de Rubén Darío y Vicente Huidobro, y también a sí mismo en cuanto poeta hispanoamericano, implicado irremediablemente (a su modo de ver) en una relación de dependencia cultural con respecto a Europa. Este análisis desembocará en el concepto del eclecticismo, uno de los puntos de mayor contención en el debate postmoderno. Intentaré mostrar cómo lo que sería, para Lihn, un eclecticismo casi inherente a Hispanoamérica en todas las épocas, combina con unas tendencias más 'universalmente' postmodernas - específicamente la fuerte carga intertextual, la tendencia metapoética a ultranza, la escisión del sujeto poético, etc.-, para conformar una escritura característica, en algunas de sus tensiones, de una postmodernidad hispanoamericana.

Darío y Huidobro: el galicismo mental

En un Encuentro de Rubén Darío celebrado en Cuba en 1967, para el centenario del poeta nicaragüense, Lihn leyó el texto "Varadero de Rubén Darío", una especie de poema-ensayo, intencionadamente polémico, que desmitificó implacablemente la figura del gran poeta modernista. El texto ataca con ferocidad el "galicismo mental" de Darío (en las conocidas palabras de Juan Valera, citadas frecuentemente por Lihn), y el afrancesamiento exacerbado de Prosas profanas: "sólo se trataba de responder desde lo alto de un Olimpo artificial, con una voz engolada: 'Abuelo, preciso es decírselo: mi esposa es de mi tierra, mi querida es de París'" (EC 58). Lihn denigra, también, la incoherencia política de Darío: "Theodor Roosevelt, el terrible cazador, se le convirtió, en la salutación al Aguila, en 'un hombre sensato', 'protector de portaliras', 'el jovial Nemrood' y otras vainas por el estilo.

No se puede pedir una incongruencia mayor" (66-67); se burla de su arribismo social: "decididamente a la voz de Presidente de la República usted respondía automáticamente llevándose la mano al tarro de pelo disponiéndose a cantar salutations, odas, marchas triunfales" (67); ridiculiza las pretensiones mitificadoras de su visión de la mujer, sus "intentos varios de confundir almas de mujeres con estrellas, cuerpos con estatuas, diosas de la mitología griega con amigas francesas o simple y extraordinariamente sudamericanas" (63); y, por último, insiste en la inactualidad de Darío: "los gorjeos de Prosas Profanas nos aburrieron y enojaron a todos hace ya unos buenos cuarenta años" (55).

Es cierto que Lihn se muestra menos violento en su apreciación de Cantos de vida y esperanza: "que los viejos Cantos de Vida y Esperanza, me devuelvan lo que se le debe en justicia a Darío". Sin embargo, no deja de acotar que lo debido a este libro no son más que unos rasgos "típicamente latino-americanos" definidos por Rufino Blanco Fombona -es decir, el sensualismo y la tristeza-: "no es mucho pero todo, cualquier cosa, menos nada o la nada, puede ser lo mucho en poesía" (62). Por otro lado, el hablante se ríe de la "impresionante falta de información" que Darío muestra en "Lo fatal", con respecto "al origen y al destino del ser en un individuo que se desviste frenéticamente al borde de la tumba una persona inadvertida no habría podido avanzar un paso más en esa dirección sin caerse de bruces en Dios y Rubén no era lo que se llama una cabeza sólida" (64). No obstante, sugiere que esta falta de información constituye lo mejor del poeta: "creo que de allí brotó nuestra señora 'la Canción de Otoño en Primavera' y lo mejor de Darío: su ignorancia¹¹⁵ y ese 'pesado buey' que vio en su niñez en Nicaragua mucho más enterado de sí mismo y del mundo que los

¹¹⁵En "Autobiografía de una escritura", Lihn relaciona la ignorancia infantil y la poesía: "la ignorancia del niño -no hablo ni de su inocencia ni de su pureza, nociones contaminadas por sus connotaciones ético-religiosas- es una fuente de 'inspiración poética' elemental, de la que están, por regla general, más lejos que nadie los aprendices del estilo, los poetas jóvenes" (58).

centauros -artefactos parlantes de la Bella Epoca-" (ibid.).¹¹⁶ No obstante, el juicio final sobre Darío, con o sin los Cantos y la "Canción de otoño", es lapidario:

Pero yo puedo decir piadosamente de mi abuelo que fue un hombre de empresa de segundo orden y un fracaso absoluto como cateador de minas y hasta un buen caballero como cualquier otro en su época: equivocado, desprovisto de imaginación, sin que por ello insulte su memoria. Rubén Darío fue un poeta de segundo orden. (66)¹¹⁷

Como en su relación conflictiva con Darío, Lihn veía el legado huidobriano con un gran recelo hacia las egolatrías y las excentricidades del poeta-personaje. A pesar de la supuesta ruptura del creacionismo con respecto al modernismo, la carga más importante que Lihn alega contra Darío, la del "galicismo mental", sobrevive claramente en Huidobro, un poeta que "parece escribir, a veces, en un francés regular traducido a un español corriente y moliente".¹¹⁸ La aventura poética de ambos poetas fue, según escribe Lihn en su artículo "El lugar de Huidobro", la de "desprovincializar, acogándose a la influencia francesa, el

¹¹⁶Curiosamente, Huidobro -el otro gran afrancesado, para Lihn-, vio en "Allá lejos", este poema sobre el pesado buey y la infancia nicaragüense, lo peor de Darío. Lo recuerda Gerardo Diego: "Ciertamente el 'nicaragüense sol de encendidos oros' venía con frecuencia a sus labios como ejemplo del error en poética, de la 'albarda sobre albarda', contrario a la perfecta economía creativa de su técnica" ("Vicente Huidobro (1893-1948)", en René de Costa, ed., Vicente Huidobro y el creacionismo, Madrid, Taurus, 1975: 21).

¹¹⁷Más tarde diría: "Me inquieta ahora haber escrito: 'Rubén Darío fue un poeta de segundo orden', no porque quizás no suscriba esa mera opinión sino porque imagino la increíble empresa que pudo significar para un latinoamericano constituirse en su tiempo y ahora en el gran poeta del idioma español, desde lugares como Managua, Santiago de Chile e incluso Buenos Aires, en ambientes culturalmente enrarecidos y que como hoy deben haber estado infestados de ninguneadores" (en Lastra, Conversaciones: 63-64).

¹¹⁸"Autobiografía de una escritura": 61.

lenguaje poético latinoamericano".¹¹⁹ Paradójicamente, ese esfuerzo sólo sirvió para acentuar el provincialismo de los dos poetas:

El rubendarismo de Prosas profanas pone al desnudo, patéticamente, nuestro provincialismo allí donde prueba a vestirlo con lo ajeno, y ese primer modernismo tiene todo el aspecto **démodé** propio de la última moda para el uso de los nuevos ricos de las colonias culturales. La poética de Huidobro salva a su poesía de las ridículas pretenciosidades rubendarianas. O, mejor dicho, los tiempos eran otros; pero su poética, en cambio, condenada a muerte ya por sus esquematismos y sus inconsecuencias, es, como el arsenal metafórico de Darío, un batiburrillo de valores y disvalores por el cual puede inferirse que la relación con la cultura europea no ha cambiado radicalmente en lo que va del modernismo al creacionismo. (372-373)

La ingenuidad provinciana de ambos poetas sólo puede entenderse, según Lihn, desde algún concepto de la cultura propia de un país o continente subdesarrollado: "Sé, por experiencia propia, lo antipática que resulta esta imputación, pero de un modo u otro, Darío y Huidobro nos parecen más genuinos y 'explicables' si los relacionamos con el 'nivel subalterno del subdesarrollo' desde el que se levantaron" (373).

El meteco

Lihn habla en muchas entrevistas, y también en su poesía y sus laboriosas novelas (La orquesta de cristal, El arte de la palabra), de la figura del meteco: el extranjero que llega al cosmópolis desde la periferia y no se integra, a pesar de sus grandes esfuerzos, en la vida de la gran ciudad, o, en el mejor de los casos, que se queda en una especie de semi-integración grotesca. Con referencia a "Varadero de Rubén Darío", Lihn dijo una vez que quería

¹¹⁹"El lugar de Huidobro", en Costa, ed., Vicente Huidobro y el creacionismo: 371. Aparte de este galicísimo mental compartido, Lihn ve, tanto en Darío como en Huidobro, un "romanticismo de las emociones o de los sentimientos", y el uso de un mismo sistema de creencias simbolistas.

presentar allí al nicaragüense como una encarnación de lo latinoamericano: "Darío encarnaba la desesperación producida por las deficiencias de un continente sin una infraestructura y cuya superestructura cultural es una cosa flotante que, necesariamente, tenía que mimetizarse: una especie de camaleón con respecto a Europa".¹²⁰

En este afán mimético o camaleónico, el meteco se desgrana en su esfuerzo de ser lo que no es: "El metequismo es la ilusión del provinciano de integrarse en el mejor de los mundos compensatorios, que parece liberarlo de la opresión del provincianismo cultural. Es el galicismo mental como disfraz respecto del cual se puede repetir eso de 'el hábito no hace al monje': los resultados son siempre algo ridículos". El mimetismo del meteco es señal de una inadaptación, una falsedad y una disfuncionalidad inherentes a la cultura periférica, y una muestra inequívoca de su condición de bárbaro o extranjero. Por otro lado, padece la misma falsedad o no-pertinencia en su propio país: el meteco "se cuelga del último carro del tren: llega atrasado a la historia de los países modelos y la repite en el propio, falsificando de este modo lo propio y lo ajeno. El meteco es el falsificador al cuadrado".¹²¹

El europeísmo y el afrancesamiento son tópicos de la cultura hispanoamericana desde la novela del siglo XIX (véanse, por ejemplo, novelas chilenas como Martín Rivas de Alberto Blest Gana, o Casa grande de Luis Orrego Luca), y son características típicas del meteco: "Su europeísmo lo distingue radicalmente de los europeos", dice Lihn.¹²² El metequismo llega a ser, sin embargo, no sólo el atributo de cierta clase social ("la gran burguesía chilena es

¹²⁰En Díez, "Enrique Lihn: poeta esclarecedoramente autocrítico": 111.

¹²¹En Lastra, Conversaciones: 117-118.

¹²²Ibid.: 55. En otra parte, Lihn dice de los personajes de sus novelas, que "son afrancesados; pero los franceses no son afrancesados" (109).

européista y afrancesada por tradición")¹²³, sino una característica intrínseca de la identidad hispanoamericana. Lihn habla de la "imposibilidad ontológica en Hispanoamérica de ser lo que uno es, salvo en una relación de dependencia o independencia con respecto a Europa y sobre todo con Francia".¹²⁴ Al no poder ser quien es, el hispanoamericano se encuentra constantemente a la deriva, un extranjero en todas partes,¹²⁵ un exiliado permanente con respecto a Europa,¹²⁶ un fantasma,¹²⁷ o un náufrago que deambula constantemente por una tierra de nadie.¹²⁸

La figura del meteco crea un tormento más en la poesía de Lihn, otro complejo y otra complejidad en su angustiada visión del mundo. La relación centro-periferia que él dibuja responde, como he dicho, a una noción bastante típica (y tópica), que se refleja en muchos otros poetas hispanoamericanos. El famoso (des)encuentro de Darío con su gran maestro, Verlaine, sería simbólico en este sentido; y lo sería también, como señala Lihn en "Autobiografía de una escritura", la marginalidad, a pesar de todo, de Huidobro, quien "trató de competir en francés con los poetas franceses" (62), pero ha sido sistemáticamente ignorado

¹²³"El lugar de Huidobro": 372.

¹²⁴"Curriculum Vitae": 14. Según Lihn, hay algo tragicómico en esta imposibilidad.

¹²⁵"La condición de extranjero me parece a mí particularmente entrañable para el tipo de hispanoamericano al que pertenecemos como personas, por así decirlo, 'cultas'" (en Lastra, Conversaciones: 58).

¹²⁶"Los escritores hispanoamericanos vivimos en un exilio interior, y ese exilio es Europa" (en Piña, "Enrique Lihn, situación irregular: 158).

¹²⁷"Sólo he vivido en Chile, pero he muerto -con perdón- de ciudad en ciudad o, más bien, he sido en todas ellas un ciudadano fantasma, prescindible y apasionado" ("Prólogo": 18).

¹²⁸La imagen de una tierra de nadie se reitera en la poesía de Lihn de los años sesenta: "pienso más bien en el miedo y en la náusea sinceramente vacío y en cómo una ciudad entera puede convertirse como por arte de nada en una tierra de nadie" (MPE 39; véanse también PP 15,86; EC 15,17).

por ellos: "Que Marcel Raymond no cite una sola vez a Huidobro ni por sus iniciales en De Baudelaire a nuestros días me parece un equivalente a lo que nosotros llamamos el pago de Chile. En el amor del poeta a Francia ella desempeña el papel de Dulcinea de Toboso". Visto así, Huidobro tampoco era más que "un 'bárbaro sudamericano' a su manera" (63).

No obstante, la relación que Lihn establece entre el centro y la periferia es problemática -problemáticamente 'moderna'-, en varios sentidos. Habla de la imposibilidad, para el hispanoamericano, de "ser lo que uno es", y de su constante falsificación de lo ajeno. Estas ideas suponen la existencia de una autenticidad -un "ser lo que uno es"- que existiría plenamente, (quién sabe dónde), en Europa. No es una cuestión de negar la percepción, más o menos pertinente a lo largo de la historia, de una jerarquización cultural entre Europa e Hispanoamérica; se trata, en cambio, de resaltar que la visión tan idealizada que muestra Lihn de la autenticidad y verdad de la cultura europea, es más una manifestación que una explicación sería de tal jerarquización.

También se refiere Lihn a cierta "inorganicidad" de los intelectuales hispanoamericanos: "El intelectual inorgánico del subdesarrollo está más expuesto acaso que cualquier otro a desarrollar una personalidad babélica por la que hable la confusión de las lenguas, a adoptar una conducta cultural incongruente"¹²⁹. Habría que cuestionar, desde luego, la noción del subdesarrollo que Lihn sigue usando dentro del sentido marxista de una relación causa-efecto entre la economía y la cultura. ¿Qué ocurriría, entonces, con poetas tan babélicos como Pound y Eliot, que no provienen, evidentemente, de un país económicamente subdesarrollado? La inorganicidad intelectual se relacionaría, para Lihn, con una falta de tradición propia:

¹²⁹"El lugar de Huidobro": 376-377. Este intelectual inorgánico es, evidentemente, otra visión del meteco: "es un erudito paródico que produce efectos de erudición" (en Lastra, Conversaciones: 59).

La verdad es que salta a la vista una relación de correspondencia entre el atraso social, económico y político y nuestra realidad cultural inquieta, flotante, permeable a todos los desarraigos, que no dispone de una base histórica lo suficientemente sólida, que carece de tradiciones en torno a las cuales articularse orgánicamente o contra las cuales insurreccionarse.¹³⁰

Sin embargo, la falta de una tradición cultural unitaria, común (en algún sentido) a los norteamericanos y los hispanoamericanos, no se ve reflejada en una equivalencia correspondiente en sus respectivos contextos sociales, económicos y políticos. Por otro lado, el argumento de Lihn supone la existencia de una tradición francesa, o europea, única y homogénea -algo así como el "Western Canon" defendido por Bloom-, lo cual es bastante debatible, sobre todo si se piensa que Lihn mismo habla del París cosmopolitano de Apollinaire, Tzara, Joyce, Picasso, etc. Pensar en esta tradición europea como algo unitario parecería corresponder, sobre todo, a la visión moderna y foránea -o **americana**- de un Eliot, un Harold Bloom o un Lihn, para quienes su propia tradición pudiera parecer, en comparación, eso sí, **menos** unitaria que la europea.

Lo cierto es, sin embargo, que para Lihn, la falta de una tradición propia en la poesía, y en toda la cultura hispanoamericana, es fundamental:

La casa de antigüedades es lo que más se parece a esa parte de la memoria en que todo escritor hispanoamericano es un europeo de segundo o de tercer orden. No por mediocridad sino por fatalidad histórico-cultural. Porque Hispanoamérica está todavía por fundarse. Es un terreno de aluvión y a veces un inmenso baldío. Supongo que de ahí nos viene esa obsesión por "los fundadores", en la poesía y en todo lo demás.¹³¹

¹³⁰"El lugar de Huidobro": 374.

¹³¹En Lastra, Conversaciones: 55.

Preso, quizás, del determinismo marxista de su pensamiento -de esta faceta de su pensamiento-, Lihn ningunea aquí los hitos fundacionales de la poesía hispanoamericana. Pero, ¿no es, más que un desacierto, simplemente un sin-sentido referirse a poetas como Neruda y Vallejo como europeos de segundo o tercer orden? Al hablar del meteco, Lihn se refería principalmente a Darío y Huidobro, dos poetas notoriamente ligados a Francia, pero la relación con el mal llamado 'centro' existe en un plano bastante distinto, y mucho más distante, en poetas como Neruda y Vallejo. Además, hay que recordar que Lihn escribe desde Chile, el país con la tradición poética más sólida, quizás, del continente, y también que él mismo había destacado la definitiva importancia de Neruda en el campo poético chileno de la post-guerra: "Los últimos veinte años de la poesía chilena, empiezan con el Neruda de Canto general y, en cierto modo, se desarrollan por contraposición a la concepción poética que está en la base de ese libro", aunque Neruda mismo se librara del parricidio, por ser autor de Residencia en la tierra.¹³² Aquí, Lihn parecería sugerir una doble fundación de Neruda, en dos direcciones o tradiciones distintas de la poesía chilena.

Por otro lado, habría que recordar que otros poetas chilenos tenían una visión muy clara de su propia tradición poética. Teillier, por ejemplo, siempre se consideraba un continuador de esa tradición. De hecho, desde su perspectiva, Lihn era simplemente una excepción, un extraviado de la tradición, "un poeta intelectual (que) rompe con la continuidad chilena".¹³³ Lo cierto es que Lihn recibió esa intelectualidad poética, de algún modo, como una herencia huidobriana: algo reconocido explícitamente en la contraportada de La musiquilla, cuando afirma su deseo de "hacer poesía contra poesía; una poesía, como dijera

¹³²"20 años de poesía chilena": 64.

¹³³En Oscar Sarmiento, "Lihn y Teillier: viviendo en otro", La Epoca ("Literatura y Libros"), 2 de Enero de 1994: 5.

Huidobro, 'escéptica de sí misma'; y en "El lugar de Huidobro", cuando se refiere a esta misma expresión para elogiar a Altazor, un "poema-encrucijada (...) en cuyo pórtico debiera leerse esta definición programática, quizá la más adecuada a su poesía, de las que escribió el teorizador: 'Nada de caminos verdaderos y una poesía escéptica en sí misma'" (380).¹³⁴ ¿No sería, entonces, que Huidobro es el fundador para Lihn, en cierto sentido, de otra tradición en la poesía chilena?¹³⁵

Parte del problema que ve Lihn en la poesía hispanoamericana es un eclecticismo que sería, sin embargo, algo intrínseco a la cultura hispanoamericana: "Sólo ciertos genios - ¿quiénes lo fueron, quiénes lo son entre nosotros?- escaparían a los anacronismos, a las confusiones, a los eclecticismos, a los apresuramientos que resultan, a nivel de las capas ocultas, de la información atrasada o superficial o de segunda mano".¹³⁶ La cultura de los injertos, la cultura fragmentada y babélica, el ser europeos de segunda o tercera mano, son, para Lihn, parte de una fatalidad ecléctica en Hispanoamérica, que hace imposible la

¹³⁴Es significativo que Lihn se refiere a este escepticismo poético en el contexto de Altazor, donde la autoconciencia específicamente verbal es notoria, y nueva en su poesía (en vez de sus manifiestos). Lihn critica explícitamente esta faceta del primer Huidobro, al referirse a "'la importancia excluyente de la imagen, del elemento visual del lenguaje y al empobrecimiento consiguiente de los demás recursos lingüísticos" ("Autobiografía de una escritura": 61). Recuérdese que Teillier había destacado el uso de la imagen como algo específicamente chileno en Huidobro: "En la poesía española la palabra es primordial. En la de Huidobro, la imagen oculta la palabra, y la palabra no tiene ningún brillo por sí misma. La comprensión de la imagen tiene por condición el sacrificio de la palabra; este concepto (...) puede muy bien aplicarse no sólo a Huidobro sino a la mayor parte de la poesía chilena" ("Actualidad de Vicente Huidobro": 66). Claro: para Altazor, y mucho más para Lihn, la palabra es primordial.

¹³⁵Juan Zapata se refiere a "un cosmopolitismo que, en la huella de Huidobro, hace a Lihn en alguna medida excéntrico en la tradición poética chilena" (Enrique Lihn: 12); y para René Jara, la poesía de Lihn "es, como en Huidobro, la confesión de un fracaso y un triunfo simultáneos en el enfrentamiento con el lenguaje, con la materia más moldeable a las necesidades del discurso" (Al revés de la arpillera: 116).

¹³⁶"El lugar de Huidobro": 374.

fundación de una tradición propia. Existiría, sin embargo, esa posibilidad de los genios: y ¿quiénes, realmente, lo fueron?: ¿Neruda?, ¿Vallejo? ¿el propio Huidobro?

En el primer capítulo de esta tesis, distinguí la heterogeneidad cultural en tres etapas distintas de la historia hispanoamericana: la de los distintos mestizajes raciales y culturales que ocurrieron a partir de la Conquista; la de la inmigración masiva desde Europa, a finales del siglo pasado y en las primeras décadas del siglo XX; y la que proviene de la irrupción en el continente hispanoamericano de los medios de comunicación masiva, en la segunda mitad de este siglo. El eclecticismo sería una constante de las manifestaciones culturales de Hispanoamérica en estas tres etapas, y de hecho, a fuerza de su experiencia secular, el escritor hispanoamericano poseería, como dijo Girondo, "un estómago ecléctico, libérrimo", y capaz de digerir productos procedentes de todas partes del mundo.¹³⁷ Señalé, entonces, que sólo la última etapa de heterogeneidad cultural correspondería, realmente, al eclecticismo postmoderno 'descubierto', con horror y entusiasmo, por culturas 'centrales' apegadas tradicionalmente a la homogeneidad del Canon.

El rechazo de Lihn al eclecticismo de toda índole es, sin embargo, feroz, y él niega abiertamente la visión de Alejo Carpentier, según la cual la diferencia específica hispanoamericana se debe precisamente a que "somos el producto de varias culturas, dominamos varias lenguas (en el mejor de los casos) y respondemos a distintos procesos, legítimos, de transculturación".¹³⁸ Para Lihn, en cambio, la genialidad y las posibilidades fundacionales son radicalmente opuestos al eclecticismo. No obstante, hace una diferenciación significativa entre "el europeísmo infantil del novecientos -actualizado por tanto carcamal",

¹³⁷Obras completas: 47.

¹³⁸"Autobiografía de una escritura": (61).

y el europeísmo vivido conscientemente por el hispanoamericano como una fatalidad.¹³⁹ En este sentido, la "poesía escéptica de sí misma" de Huidobro podría ser considerado como la precursora de una poesía europeísta y ecléctica menos intolerable que otras, dada su conciencia crítica desprovista de ingenuidad. Altazor es un "poema babélico", producto en parte de la personalidad babélica de ese intelectual inorgánico, pero capaz, por su autorreflexividad, de ir más allá de la dependencia en modelos ajenos.¹⁴⁰

Lihn: poeta-meteco

Lo cierto es que Lihn se sintió siempre, en su escritura, ligado a la cultura francesa y, por tanto, a la 'tradición' del metequismo babélico de Darío y Huidobro: París "era, y todavía es, en parte la Cosmópolis cultural", dice en sus Conversaciones con Lastra (117). Esta visión se debe parcialmente, sin duda, a su escaso conocimiento de la lengua inglesa ("los hados me caparon del inglés al nacer", APM 20), a su contacto directo con los países francófonos de Europa (su primera visita quedó plasmada en Poesía de paso), y a su antipatía feroz hacia los norteamericanos, expresada en el poema "La derrota".¹⁴¹ Es una visión que

¹³⁹En Lastra, Conversaciones: 56.

¹⁴⁰Véase "El lugar de Huidobro": 380-1. En "Curriculum Vitae", existe uno de los pocos comentarios positivos de Lihn con respecto a la posible originalidad de la transculturación: "In the area of culture (literary), the area that can interest me, our literature, necessarily or fatally derived from European literatures, presents some very original aspects due to that very fact, and this crossbreeding is in any case a situation that I believe is good to absorb with full awareness" (14). Por otro lado, en elogio de Nicanor Parra, Lihn habla de la "estructura racional babélica" de los antipoemas, aunque parecería haberse dado cuenta que aquí las cosas funcionan de un modo distinto; o sea, que la voz babélica de la antipoesía se debe menos a su hispanoamericanidad que a su participación en la sociedad contemporánea a un nivel más global ("Autobiografía de una escritura": 70).

¹⁴¹"Bastaba ver a ese sujeto para obtener una visión panorámica y bien articulada (...) / La diferencia que va de un yanqui a otro sólo representa, para nosotros, un margen de imprevisible brutalidad en el trato con las fuerzas de una ocupación que se dice pacífica" (PP 101).

empieza a cambiar, o matizarse, a partir de la beca Guggenheim que le permite vivir en los Estados Unidos durante 1978. Así, en el fruto poético de este viaje, A partir de Manhattan, habla de New York como "esta ciudad hacia la que todas confluyen" (APM 58); y en 1981 habla de cierta transferencia del 'centro' entre Europa y los Estados Unidos: "La condición de modelo se viene desplazando, desde hace cien años, a los Estados Unidos, país ante el cual países desarrollados y subdesarrollados despliegan sus capacidades miméticas en los puntos de masificación, pero en otros planos, Europa sigue dictando la pauta en 'la perfecta inutilidad del mimetismo'".¹⁴²

En la mayoría de su poesía, sin embargo, la influencia de la cultura francesa es mucho más 'determinante' que la norteamericana. La conciencia de que él mismo seguía la tradición de los poetas-metecos (Darío y Huidobro) se manifiesta ya, solapadamente, entre los duros críticos vertidos en "Varadero de Rubén Darío": "(yo también he seguido, Rubén, el camino de París, se lo confieso, deslumbrado, tristemente)" (EC 65).¹⁴³ Lihn expone con gran ironía la 'falsedad' del mundo rubendariano, al contraponer los símbolos modernistas a la 'realidad' del mercado de la rue Clair: "la forma de un cisne / del que se arranca con precisión matemática la cantidad de foie gras requerida"; "Pegaso, 'el Pegaso Divino', este Gran Premio desollado justamente parece el resto de un monumento ecuestre" (53). Lihn abomina de esta mitificación de París, y de la visión dariana de "París donde reinan el amor

¹⁴²Cit. por Zapata, Enrique Lihn: 228. Después, en Pena de extrañamiento (1986), Lihn contrasta su pueblo con la "Megalópolis" de New York para hablar de "esas medio-ciudades, defectuosas copias de Manhattan / y, por lo tanto, ruinas -nuestros nidos- / antes, después y durante su construcción" (PE 10). El blanco de la dependencia, del mimetismo y del agobio ha cruzado, de un plumazo, el Atlántico.

¹⁴³En "El lugar de Huidobro", Lihn escribe: "la relación con la cultura europea no ha cambiado radicalmente en lo que va del modernismo al creacionismo, independientemente del hecho de que se haya vivido o no esa relación de una manera problemática. No descarto la posibilidad de que esa relación sea también, en otro sentido, la nuestra" (373).

y el genio". Sin embargo, su rechazo delata una inseguridad, cuando pregunta: "Pero, ¿no es el suyo un París irreal? ¿Y qué estamos haciendo aún aquí nosotros?" (58).

La acusación es curiosa. La referencia crítica a la ciudad irreal, incorpora al nicaragüense en la tradición 'universal' de la poesía moderna, con su alusión al "unreal city" de The Waste Land, que el propio Eliot había relacionado, en sus notas, al París irreal de Baudelaire. La crítica de Lihn se debe, quizás, a su efímera búsqueda -¿y encuentro?-, en Poesía de paso, de una poesía en estrecho contacto con la 'realidad'. Resulta, en cambio, particularmente extraña en Escrito en Cuba, cuyo primer texto escenifica, con gran dramatismo, la incapacidad del hablante-poeta para integrarse en la realidad, estorbado por el saco de alma a la espalda, "este monstruoso hongo que ha crecido a mis expensas esta joroba estos muñones de alas envueltos en trapos sucios embebidos de gangrena / que me cierra el acceso a lo real" (EC 14).¹⁴⁴ Años más tarde, en referencia a su libro París, situación irregular, Lihn confirma que él ha quedado "afuera del París real y dentro de un París imaginario": "París, situación irregular es el París vivido por un meteco de hoy que no se encuentra en una situación regular -vivir en París- ni tiene la inocencia que bastaba a principios de siglo para integrarse a una supuesta capital del mundo como ciudadano universal y cosmopolita. El sujeto de este texto renuncia al disfraz y se queda con la mera fascinación ante una ciudad irreal".¹⁴⁵ Desprovisto de la inocencia de Darío, Lihn asume, conscientemente y con cierto resentimiento (el rencor inagotable, como siempre), su metequismo, y su dependencia cultural y personal con respecto a Europa. Esto se ve, de un

¹⁴⁴Recuérdese también la visión en La musiquilla, del hablante como "un viejo actor incapaz de situarse en el drama real, tartamudeado", perdido en "esta ciudad demasiado real para tu historia" (34,36).

¹⁴⁵En Juan Andrés Piña, "Enrique Lihn: impugnaciones sobre literatura y lenguaje", Mensaje 265 (1977): 751.

modo ejemplar, en los poemas de viaje en Poesía de paso.¹⁴⁶

"Poesía de paso": impresiones curiosas de un meteco

Desde el comienzo de este libro, se establece un retrato nítido de la marginalidad del hablante -"el extranjero"- en su viaje por Europa: desde Bruselas en el primer poema, "Nieve", al anónimo "Market place" del segundo, y luego a Ginebra, Zurich, Roma, París, etc.:

Cómo te gustaría suspender esta peregrinación solitaria
y retomarla luego que pase, compañera de viaje, la fatiga
del extranjero para el cual todo se mezcla a ella,
aun en medio del mayor encantamiento. (PP 3)

La soledad, la fatiga y el encantamiento serán elementos constantes de Poesía de paso y de muchas "notas de viaje" posteriores: éstas consisten fundamentalmente en las "impresiones curiosas" (4) que recibe un hablante que está de paso, sin entrar apenas en contacto, al parecer, con la gente, aislado en su condición dual de turista y poeta, en lugares como "esta ciudad / en la que, para siempre, estoy de paso / como la muerte misma: poeta y extranjero". Semejante a la muerte, su "oscura inexistencia" pasa inadvertida entre los europeos que "bailan sólo para sí mismos" (9). Parte de la incomunicación se debe, sin duda, al lenguaje - "contra la barrera del idioma nada mejor que cerrar una puerta" (25)-, pero es sobre todo el resultado de la tremenda jerarquización que abrumba al hablante en su condición de meteco. Así, en "La despedida", cuando el hablante -el "silencioso, delirante extranjero" (85)-

¹⁴⁶Carmen Foxley, en su libro Enrique Lihn: Escritura excéntrica y modernidad, incluye seis libros en la categoría de "Notas de viaje": Poesía de paso (1966), Escrito en Cuba (1969), Estación de los desamparados (1972), París, situación irregular (1977), A partir de Manhattan (1979) y Pena de extrañamiento (1986).

simpatiza y contrasta su condición con unos gitanos "forzados a un nuevo exilio", se da cuenta en seguida del desnivel que existe en su relación con Nathalie, y de su propia marginalidad: "sí, gente civilizada... guardando, claro está, las debidas distancias / -mi desventaja, Nathalie- entre tu tribu y la mía" (84).¹⁴⁷

Parte de la dislocación que siente el extranjero se debe a la relación que se va formando entre sus impresiones inmediatas y las imágenes de Europa que retiene de su juventud: "El extranjero trae a las ciudades / el cansado recuerdo de sus libros de estampas, ese mundo inconcluso que veía girar, mitad en sueños" (39). Estos recuerdos de la infancia, conservados -inevitablemente incompletos- en los sueños del hablante, lo desconciertan por su falsedad, y por el abismo que los separan de sus impresiones presentes: "La nieve era en Bruselas otro falso recuerdo / de tu infancia, cayendo sobre esos raros sueños / tuyos sobre ciudades a las que daba acceso / la casa ubicua de los abuelos paternos" (3).¹⁴⁸ En este sentido, existe en el extranjero una especie de desdoblamiento, por el cual se siente como si no perteneciera a ningún lado, como si fuera uno más entre los "tránsfugas de la tribu en la tierra de nadie" (86), y también una sensación de *déjà vu* experimentada tanto en el pasado,

¹⁴⁷Compárese el poema "Muchacha florentina", cuya protagonista, cargada con prestigio cultural -"abstraída en su belleza Alto Renacimiento, camino de Sandro Boticelli, / las alas en el bolso para la Anunciación"-, prefiere ignorar al extranjero, y muestra un equilibrio y un dominio del entorno, que le pasma a éste, en su "gesto de sembrar luces equidistantes / en las colinas de la alegoría / inabordables" (39).

¹⁴⁸Lihn habló una vez del simultáneo extrañamiento y familiaridad sentido por el hablante en este libro: "el poeta de paso se deja impresionar por los lugares que recorre como si en vez de conocerlos los reconociera. (...) La Europa que él reconoce se funda en un terreno movedizo e inconexo, es una informe 'herencia cultural'; radica en lecturas desordenadas y heterogéneas, en recuerdos visuales, en lo que podríamos llamar una tradición de 'alienación cultural'" (en Lastra, *Conversaciones*: 54-55). El choque explícito entre las impresiones inmediatas y el bagaje cultural del hablante lihneano, correspondería a uno de los rasgos de la literatura postmoderna de Linda Hutcheon, escindida contradictoriamente entre la 'realidad' y la literatura, entre la referencialidad mimética y la metaliteratura, y consciente de que tanto el presente como el pasado se nos aparecen sólo como textos: "The present, as well as the past, is always irremediably textualized for us" (*A Poetics of Postmodernism*: 128).

en la infancia -en la pieza vacía donde "parpadeaba el recuerdo de otra infancia / trágicamente desaparecida" (39)-, como en el presente, en el viaje de una mujer extranjera a las soledades de París ("un desierto para la timidez de los recién llegados"), María Angélica, quien se siente "súbitamente cierta de haber vivido antes, / por espacio de siempre, ese mismo momento / como si los extremos de lo real se juntaran" (51).

Sin embargo, si la reputación y la antigüedad de Europa intimida al extranjero, éste no deja de cuestionar y buscar grietas en el mito del viejo continente. En Bruselas, por ejemplo, el hablante ve -y se sorprende al verla- la imagen de una Europa ya desprovista del prestigio de su modernidad -los grandes relatos apoyados en el "Logos"-, y hundida en un oficio "de tinieblas" iluminado no por el Siglo de las Luces, sino por el despilfarro de oro y por una ostentosa iluminación eléctrica: "la noche se da el lujo de caer lentamente / sobre la Gran Plaza que ha encendido su torre / en un dorado Oficio de Tinieblas, / y es tu familiaridad la sorprendida / con un mundo en que el logos fue la magia" (4). El logos fue la magia. La modernidad europea de los grandes relatos ha llegado, se diría, a su fin.

Por otro lado, el hablante presenta una visión desmitificada y crítica de la "gran carrocería de San Pedro", dentro del "primer motor del mundo" (El Vaticano), con sus cúpulas como "senos para nutrir en esta tierra / la Historia del Poder" (31), y también de Roma en sí, cuyo Coliseo sobrevive a duras penas el paso del tiempo: "Última fase de su eclipse: el monstruo / que enorgullece a Roma mira al cielo / con la perplejidad de sus cuencas vacías" (35). Los propios europeos tampoco satisfacen las expectativas del hablante, quien los encuentra sin magia: "entre las hermosas estudiantas alemanas ninguna dio señales de leyenda" (26).

Las expectativas del viajero sí se satisfacen, en cambio, a un nivel estrictamente artístico. En los museos y en la arquitectura se rinde a la magia del arte. Así ocurre en la

imagen del viejo Breughel, resurrecto en el Museo Real de Bellas Artes, montando su tabladillo para el hablante, quien mira a sí mismo en las luchas del pintor:

ángeles y demonios, y sin embargo habías perdido tantas veces
esa misma batalla minuciosa
que ahora el pincel mágico del viejo la libraba
del otro lado de un espejo oscuro. Retuviste el aliento
en honor a lo real, para dejarlo hacer
su trabajo de siempre sin un nuevo testigo. (3)

La batalla de Breughel difiere de la del poeta de paso, quizás en la magia de su pincel, pero sobre todo porque el poeta está al otro lado del "espejo oscuro", y ve en el pintor sólo un reflejo que le viene de una época lejana, y de este espacio europeo tan lejano del suyo: en ese sentido, entre los falsos recuerdos y el angustiado preguntarse -"¿Dónde está lo real?" (3)- en la tierra de nadie, en las ciudades irreales que frecuenta, el hablante encuentra la realidad sólo en el arte, y precisamente en la pintura de Breughel.

Otro indicio de esta reverencia se encuentra en el poema "Catedral de Monet". El hablante percibe "el ojo de Monet en todo Rouen", y va y viene su mirada, desde el edificio de la catedral a la imagen del mismo en los cuadros del pintor, entre esas "dos catedrales mutuamente hechizadas" (67).¹⁴⁹

Por último, habría que destacar "Cisnes", un poema curioso que contiene alusiones tanto a Wagner como al modernismo rubendariano, y constituye -por su negación de estos 'modelos'- un canto muy poco lihneano a la belleza en estado de pureza. La visión que tiene

¹⁴⁹En A partir de Manhattan, hay tres poemas sobre Monet, visto esta vez, eso sí, a través de los museos norteamericanos: "Water Lilies, 1920" (26), "Monet's Years at Giverny" (29) y "De sombras coloreadas" (35). Lihn profesa admiración por el hecho de que haya en Monet "una vinculación total con un paisaje propio y, al mismo tiempo, la libertad total respecto de eso" (en Coddou, "Lihn: a la verdad": 147-148).

de los cisnes es anómala, y libre de mitología (lejana de "estas barcas de lujo de Sigfrido / bajo cuyas pesadas armaduras / tomaron el camino de la ópera / sin perder una sola de sus plumas", lejana también del cisne en el estanque modernista), puesto que las aves son observadas no en su pose característica, sino volando: "Miopía de los cisnes cuando vuelan, / bien alargado el cuello, bien redondos / y como si empuñaran la cabeza". Extraña antítesis del albatros de Baudelaire: el cisne se muestra torpemente miope en su vuelo, con el cuello, tan misterioso (para Darío) en su curva interrogativa reflejada sobre el lago, ahora estirado. El poeta reclama la belleza de los cisnes en vuelo: "aun así no pierden, ganan otra / forma de su belleza indiscutible". Además, sigue con una referencia clara a la supuesta ruptura con el modernismo de Enrique González Martínez,¹⁵⁰ cuando Lihn (es decir, el hablante lírico) afirma el valor estético del cisne en su estado natural, más allá de los usos y abusos que se hayan hecho de él en la historia del arte:

La poesía puede estar tranquila:
no fueron cisnes, fue su propio cuello
el que torció en un raptó de locura
muy razonable pero intrascendente.
Ni la mitología ni el bel canto
pueden contra los cisnes ejemplares. (21)¹⁵¹

¹⁵⁰"Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje / que da su nota blanca al azul de la fuente". "La muerte del cisne" se publicó en Los senderos ocultos en 1911, y fue interpretado de inmediato como un ataque y pretendida liquidación de la herencia más parnasiana del modernismo. Merece recordarse que la historia de la poesía hispanoamericana ha negado a González Martínez la verdadera 'superación' del modernismo que él pretendía en la iconoclastia de este poema.

¹⁵¹Carmen Foxley parece haber leído mal -y no en el sentido de Bloom- este poema, cuando afirma que es un "silencioso homenaje" al modernismo, y que los cisnes son una imagen del poder: "se deslizan por el lago como si 'empuñaran la cabeza' en un gesto de arrogancia y poderío impresionantes". No es un silencioso homenaje, sino una afirmación más bien abierta de la belleza intacta del cisne a pesar del desgaste del modernismo; por otro lado, los cisnes **no** se deslizan por el lago, sino vuelan, y su forma de empuñar la cabeza es una metáfora bastante realista de ese vuelo; es un gesto natural, y representa, en el poema, no

Los "restos"

Respecto al tema del amor en Lihn, señalé arriba la desgarradura que escindía al hablante entre lo que le gustaría ser, o sentir -un amor 'natural', instintivo- y lo que la malla de su educación familiar y escolar lo había condicionado a sentir. Así, mostré el tono decididamente autoanalítico en libros como Escrito en Cuba, como si el hablante se mirara a sí mismo en el sillón del psiquiatra. Existía, en ese sentido, una especie de desdoblamiento en la poesía de Lihn, que se dejaba ver, por otro lado, en la autorreflexividad poética, en el constante salir de sí mismo del hablante para observar y cuestionar su propia expresión, la (im)pertinencia y la (im)potencia de las palabras y recursos literarios que empleaba: algo así - en palabras de Hernán Loyola- como "un desdoblamiento, una conciencia poética vuelta sobre sí misma, examinándose en el proceso mismo de su quehacer".¹⁵² También señalé que este desdoblamiento existencial y verbal del hablante existe a un nivel cultural: el hablante, como meteco, vive en una tierra de nadie que le obliga a una existencia parcial, e "inauténtica" - según Lihn- tanto en su propio país como en el extranjero.

Estos diversos desdoblamientos, que conducen a una fragmentación palpable en la voz poética de Lihn, coinciden, por otro lado, con otra forma de fragmentación ligada más bien a ciertas teorías (más o menos postmodernas) contemporáneas, con su visión de la liquidación o la refutación del sujeto fuerte de la modernidad, y a una forma extremadamente fragmentaria y fragmentadora de vivir en el mundo contemporáneo (postmoderno): me refiero, claro está, al sujeto débil de Vattimo, al yo flotante de Lipovetsky, y al esquizofrénico de Jameson. Para Lihn, estas corrientes del pensamiento se funden con ciertas tendencias muy particularmente suyas: el cuestionamiento constante del sujeto a través de la

arrogancia sino belleza (Véase Foxley, Enrique Lihn: 124-125).

¹⁵²"Porque escribí estoy vivo": 10.

poesía mediante la autorreflexividad, y el creciente uso (hasta el exceso, a mi gusto) de la intertextualidad o interdiscursividad, son dos aspectos que pudieran ligar a Lihn a la postmodernidad.

En este sentido, es notable que después del golpe militar de Pinochet, cuando cada poeta chileno se veía obligado a someterse a la (auto)censura, y establecer una dicotomía muy marcada entre la apariencia -el texto poético- y algún sentido o querer significar más 'profundo', que permaneciera cubierto, Lihn explicaba ciertos cambios en su propia obra no sólo como el resultado de la nueva situación política, sino como manifestaciones del contexto de la última teoría francesa. Así, la presencia de distintos personajes en su obra se debía no tanto a la censura como a una visión de la desintegración de un sujeto fuerte y unitario, el fin de la autenticidad, etc.¹⁵³ Su invención del personaje poético o *alter ego*, Gerardo de Pompier (en Lihn y Pompier, de 1978), "tendría que ver con una cierta descomposición sufrida por el sujeto poético, el cual, incapaz de mantener su unicidad, a través de un proceso de pluralización, se reconoce finalmente como máscara", puesto que "la duda sobre la propia identidad, la pérdida de un sistema de creencias que incluye la creencia en la persona, obliga al enmascaramiento".¹⁵⁴ Algo semejante se percibe en la explicación que da Lihn de los

¹⁵³No deja de existir, creo, cierto oportunismo o dependencia teórica en estas interpretaciones que hace Lihn de su propia obra. La ficcionalización de la poesía se había puesto 'de moda' en la teoría: y en la teoría de su amigo (y crítico) del alma, Pedro Lastra, "la aparición del personaje, de la máscara o del doble en el espacio poético" fue el primer rasgo en sus "Notas sobre la poesía hispanoamericana actual" (INTI 18-19, 1983-84: xi). En 1969, Hernán Lavín Cerda se refirió a un "Lihn romántico", y señaló que "Parra es varios a la vez (hablantes) y Lihn no es más que uno" ("Lihn, el turno del angustiado": 14). El esfuerzo de cambiar con los tiempos se deja ver ya en 1977, cuando Lihn afirma: "quiero salirme de la poesía como yo mismo la he entendido durante muchos años, salirme de cierto estilo personalista poético" (citado por Zapata, Enrique Lihn: 91); y en sus Conversaciones con Lastra, considera que en Parra, en contraposición a la poesía dramática de Eliot y su propia poesía con el personaje Gerardo de Pompier, "habría una cercanía mayor entre el sujeto de los textos y su autor" (126).

¹⁵⁴En Lastra, Conversaciones: 125-126.

sonetos que publicó después del golpe, en Por fuerza mayor (1975). Por un lado, le atraía la posibilidad de escribir desde la censura: "yo empleé el soneto también para hablar desde el terror, en la represión; no para denunciarla ni documentarla sino para encarnarla. Me pareció bueno para eso, primero, hablar por boca de un personaje energuménico y, luego, hacerlo en un lenguaje que en sí mismo fuera opresivo, represivo". De este modo, la forma misma de la expresión haría sentir la opresión como si fuera el tema de los sonetos". Por otro lado, la elección tendría motivos más específicamente literarios, porque en el soneto "el lenguaje reconoce y releva su carácter de cosa hechiza, artificial, prefabricada: hablamos y escribimos siempre de una manera estereotipada" (PFM 74-75).¹⁵⁵

Las diversas fragmentaciones que conforman al hablante y la voz poética de Lihn tienen una imagen privilegiada en los "restos" que atraviesan esta poesía. Estos restos son de una polivalencia notable: empiezan refiriéndose al sujeto fragmentario, incapaz de vivir el amor en su plenitud, y trizado por las experiencias de su infancia; más tarde ofrecerán la visión de un mundo despedazado, y llegarán a ser una imagen del trabajo artístico contemporáneo, una especie de bricolage con los desechos verbales y materiales de ese mundo despedazado.

En Poesía de paso, la visión negativa del sexo recibida por el hablante en su infancia, se plasma en la imagen de los restos, en el poema irónicamente titulado "Bella Epoca": "Los que pagamos con la perplejidad nuestra forzada permanencia / en el jardín cuando cerraban por una hora la casa, y recibimos / los **restos** atormentados del amor bajo la especie de una

¹⁵⁵Recuérdese que para Lihn, la represión no era simplemente una consecuencia de la dictadura: al contrario, "la represión es la clave de mi trabajo literario; podría agregarse, quizá, su fundamento", y, como dijo en 1983, "el hecho de que ahora escriba desde una situación o en un terreno agostado por la censura, en uno de los muchos territorios eriaños de América, no hace más que radicalizar, en mi trabajo, las afinidades de la literatura con la represión" (en Gottlieb, "Enrique Lihn": 43-44).

'santa paciencia'" (PP 55). El amor, visto así como lo prohibido, como algo vivido (¿escuchado?) de un modo fragmentario y angustiado, tiene un contrapunto irónico en la "santa paciencia" de los niños: santos tanto en su 'pureza', como en la paciencia de su espera en el jardín hasta que se terminara el acto sexual de sus padres.

La perplejidad de los niños se convierte también, sin embargo, en ignorancia y en miedo: "Los que vivimos en la ignorancia de las personas mayores sumada a nuestra propia ignorancia, / en su temor a la noche y al sexo alimentado de una vieja amargura / -restos de la comida que se arroja a los gorriones-" (55). La ignorancia y el temor fragmentan la experiencia del hablante, y cubren el acto sexual de un aire repulsivo: lo que se arroja a los gorriones no son los restos de la comida -lo que no se quiere comer, lo que da asco-, sino más bien los restos de (esos restos de) la comida arrojada a los gorriones: es decir, lo que no quieren comer ni los gorriones. No es extraño, entonces, que los niños -el hablante en su infancia-, educados "en esta especie de amor a lo divino, en el peso de la predestinación y en el aseo de las uñas", estén marcados para siempre con una visión negativa y desgarrada del amor humano.

El resultado se deja ver con claridad a comienzos de "Nathalie": "Dirás ahora que todo estuvo mal desde el principio pero lo cierto es que exhumamos, como por arte de magia, / todos, increíblemente todos los **restos** del amor" (75). La incapacidad de vivir el amor se ve en este acto de exhumar, de desenterrar -¿discutiendo, peleando?- los restos de un amor que estuvo mal desde el principio, y que nunca se podía vivir, se supone, en plenitud.

La visión más clara de esta fragmentación de la actitud del hablante frente al amor existe, sin embargo, en el poema "La pieza oscura". Allí, después de abrirse una grieta en el tiempo, que permite a los adolescentes vivir la sexualidad, momentáneamente, en plenitud, "como en una edad anterior al pecado", se cierra de golpe, y tanto el hablante como los

demás niños se encuentran separados de sí mismos para siempre:

(...) y ni siquiera nosotros pudimos encontrarlos a la vuelta del vértigo, cuando
entramos en el tiempo
como en aguas mansas, serenamente veloces;
en ellas nos dispersamos para siempre, al igual que los **restos** de un mismo naufragio.
(PO 17)

La pérdida de cierta esencia o plenitud vislumbrada en la adolescencia es vivida así como una fragmentación interna, y también como una escisión permanente del otro. Del mismo modo, la serenidad y la mansedumbre de la vida adulta llegan a constituir una falsa coherencia, la fachada decente y civilizada de la burguesía.¹⁵⁶

Hernán Loyola, empeñado en su equiparación de Lihn con el Neruda de las Residencias -ambos encaminados a una conversión poético-política (realismo socialista-marxista) que no terminaría a llegar en Lihn-, ve los primeros libros de éste (se refería a La pieza oscura y Poesía de paso) como textos incapaces -residenciariamente incapaces- de asumir la superación del mundo de los "terrores de infancia, pesadillas de colegio de frailes, angustia hecha de miedo y de avidez frente a la vida, frente al sexo, frente al cosmos". Por tanto, Loyola ve como un error o una cobardía la reaparición de estos referentes de "una atormentada biografía" en Escrito en Cuba y La musiquilla, aseverando que "son restos de un antiguo transcurrir, **restos** que en cierto medida el poeta aún necesita vigentes y activos para que le sostengan su vaciedad, para sobrevivir en ellos". No obstante, con cierto voluntarismo selectivo en su mirada, Loyola discierne un cambio en estos libros: "lo importante es que tales **restos** tienden a disminuir sus apariciones en el mundo poético de

¹⁵⁶Recuérdese que el hablante (se) afirma: "Pero una parte de mí no ha girado al compás de la rueda, a favor de la corriente. / Nada es bastante real para un fantasma. Soy en parte ese niño".

Lihn, tal vez por agotamiento natural o porque la intuición del poeta rechaza decididamente los cadáveres" (el énfasis, aquí, es de Loyola).¹⁵⁷

Lo que pasa, realmente, con estos "restos", no es que disminuyen, sino que se metamorfosean, se vuelven plurivalentes. El mundo también, se verá, es como un gran naufragio: de ahí que el hablante se halle, en varias ocasiones, caminando entre el detritus de la playa, entre "los plásticos restos de un naufragio" (PFM 32). El vocablo "plásticos" altera dramáticamente el sentido de los versos de "La pieza oscura" (los niños dispersados como "los restos de un mismo naufragio"). Este poema anterior veía la fragmentación del niño como un avatar intemporal, parte del interminable circular de la rueda de la vida. El mundo plástico, en cambio, corresponde muy específicamente al mundo histórico de la actualidad, conformado por (restos de) productos, ideologías y conciencias desechables.

En el poema "La derrota", se hace la conexión entre la visión del mundo fragmentado y el tipo de arte que se pudiera esperar de tal mundo, mediante el comentario de una obra de Paolozzi:

A estas lejanas tierras sólo nos trae la resaca **restos** de estructuras
distorsionadas por remotas explosiones;
el escultor procede con ironía cancelando la función de las formas y fundiendo
en un todo piezas de aviones y artefactos varios" (PP 97).

Las remotas explosiones aluden, en el contexto del poema, no sólo a la destrucción bélica, pasada, presente y -atómicamente- futura, sino también a una explosión de un supuesto orden

¹⁵⁷"Porque escribí estoy vivo": 10.

de la vida, reventado por el dominio de la máquina.¹⁵⁸

El trabajo de bricolage e ironía con los restos de los artefactos de la vida contemporánea, que ve Lihn en la obra de Paolozzi, es algo que emprende él también, verbal y referencialmente, en su poesía. Se niega, por tanto, una poesía que trabaja con materiales irreales, supuestamente mágicos o simbólicos:

Lo real ha invadido lo real,
en esto estamos todos de acuerdo,
en que no hay escapatoria posible.

Condomes pelucas senos falsos instrumentos de tortura de todo esto se encuentra en
la playa pero muy raramente símbolos sexuales y en ningún caso duendes o
mandrágoras. (EC 16)

El hablante mismo, como se ha visto, encuentra vedado su acceso a lo real -incapaz de reunir los restos que aparecen en ello- y su único camino es el de sumarse a la fragmentación de la realidad: "Así me veo en el mundo de la fragmentación como un clochard escarbando en el basural de las palabras en el basural de las cosas". De esta búsqueda, resulta una poesía de restos que "no lleva a ninguna parte":

¹⁵⁸El énfasis puesto en la lejanía acentúa, desde luego, el significado de estos restos, signos ya de una fragmentación en el 'centro', en el contexto 'periférico' de Hispanoamérica. En este sentido, la imagen entronca claramente con el concepto del metequismo en Lihn. Así, en el furibundo "Epoca del sarcasmo" (AP 73-75), publicado en 1972, el hablante habla de una agonía general, que exigiría firmeza de parte de Hispanoamérica ("Epoca de agarrar a la Bestia por las astas / o de morir clavados en la sombra de un cuerno"), independencia de Europa y los Estados Unidos ("Pasó la edad de consultar al oráculo / o de escuchar en religioso silencio / al filósofo alemán de paso en Buenos Aires / a la dama francesa ducha en ruinas aztecas"), y "un saber que se ajuste como el tigre a su presa / al mal o somos pasto de la palabrería, / restos de España hundidos en el Siglo de Oro, / criollos, indios tristes, seres de otro planeta". Este poema, quizás el más programáticamente político de Lihn, postula con gran voluntarismo, una hipotética entereza para Hispanoamérica, en una época de agonía, o fragmentación global.

versos de remiendo parches verbales costuras de palabras y montoncitos de lo que voy encontrando en la arena mientras vagabundeo con mi bastón de clavo para ensartarlo todo, estos restos que no se me disputan sobre los cuales ejerzo un imperio total, ilimitado y estéril. (14-15)

Este poder sobre los restos que encuentra el poeta-vagabundo es el poder del compilador, del **bricoleur**, nunca el del creador en el sentido huidobriano.¹⁵⁹ Por eso, en unos versos que se burlan con ironía de las pretensiones proféticas (la escritura en la arena) y analógicas (el Universo como un libro) de otros, el hablante ve su propia poesía como algo ya escrito, irremediablemente, en las materias de un universo degradado (como en la escultura de Paolozzi): "la Tierra de Nadie por donde me paseo pensando en nada, escribiendo en la arena estos versos sobre nada, / y todo lo que quise algún día decir lo encuentro aquí esparcido en el Gran Libro de los **Restos**" (17-18).

El hablante define su libro como un diario, un texto fragmentario creado a partir de los fragmentos o los restos del mundo en que se escribe ("Anotaciones Fragmentos de lo que fue, impresiones digitales / **Restos** de lo que alguna vez será", 37), en que el sujeto -"tu cara, no siempre la misma, que asoma aquí y allá borroneada por la escritura / irreconocible"- tiende a desaparecer. El poeta renuncia a las grandes visiones (38) y estilos (40) de la modernidad, o sea, reconoce el agotamiento de la poesía moderna,¹⁶⁰ y acepta que la poesía -en cuanto creación original y orgánica del sujeto- ya es un "cadáver" (41). Por

¹⁵⁹La visión de la escritura como bricolage es algo que Lihn vio en Lautréamont y en Parra, al hablar de "el **juego sangriento**, por así decirlo, de la poesía con la poesía, del texto con el texto, la destrucción de las retóricas a través de una hiper-retórica, el hacer funcionar elementos de otras literaturas de una manera distinta, la crítica del lenguaje que implica la utilización de restos del lenguaje, esa especie de **bricolage** que hizo Lautréamont con todo y que aparecerá, otra vez, en los Antipoemas" (en Lastra, Conversaciones: 145-146).

¹⁶⁰"Paciencia infinita de los autores / paciencia infinita de los lectores / todos estamos agotados" (40).

eso, no tiene ningún problema en abrir el libro al juego intertextual: "Está la tentación de citarlo todo / como un rufián que trasquilara al cordero" (44). Al fin y al cabo, los poetas no son más que vagabundos-mendigos, "restos humanos que se alimentan de restos" (MPE 27), y la poesía, a la vez, no es más que los restos que produce este alimento. Como dirá, años después: "el estilo es el vómito" (APM 60).¹⁶¹

Este trabajo intertextual o interdiscursivo con los restos es algo que aumentará en la obra de Lihn. En la novela La orquesta de cristal (1976), según el autor, "el **bricoleur** no trabaja con intertextualidades prestigiosas sino más bien, en general, con el detritus de las viejas literaturas, con algunos restos del modernismo, del decadentismo, del simbolismo".¹⁶² Lo mismo ocurre en su poesía de los años 70 y 80. En A partir de Manhattan (1979), por ejemplo, hay poemas sobre Eliot y Poe, y una profusión de textos sobre la pintura: tres poemas sobre Monet, dos sobre Francis Bacon, y otros sobre Edward Hopper, Gerard David, Turner y Gutiérrez Solana; y Al bello aparecer de este lucero (1983) es un texto repleto, desde el título mismo (un verso de Fernando de Herrero), de alusiones y juegos intertextuales, tomados sobre todo del Siglo de Oro. En palabras de Julio Ortega: "Reescritura, el poema se observa a sí mismo con ironía, a punto de la parodia, tentado por su familia discursiva, la Enciclopedia de Citas Amorosas".¹⁶³

¹⁶¹ "Palabras que nunca caben en una misma frase / se apretujan en ella / una pandilla de borrachos a la salida del saloon / Y la poesía vocífera excitada por la velocidad / de las asociaciones. Sus adictos / hacen caso omiso de las señales de tránsito / Palabras que se acoplan unas a otras hasta perder el sentido / en esos excesos / El estilo es el vómito". Esta parodia de la frase de Buffon tiene sus antecedentes en La musiquilla: "ah, y el estilo que por cierto no es el hombre / sino la suma de sus incertidumbres / la invitación al ocio y a la desesperación y a la miseria" (28). Es notable el concepto más conscientemente verbal del texto posterior.

¹⁶² En Lastra, Conversaciones: 109.

¹⁶³ "Al bello aparecer de este lucero de Enrique Lihn", Vuelta 107 (1985): 49. Véase también el artículo de Ricardo Yamal, y para la intertextualidad en toda la obra de Lihn, el

Antes de terminar, habría que señalar la importancia del diálogo con la tradición que implícita en la intertextualidad de Lihn. Desde muy temprano (1966), Lihn insistió en la necesidad de "absorber todo el pasado de la poesía, de modo sistemático o por vía de la intuición histórico-artística, antes de dormirse sobre la ilusión de haberlo revolucionado", y citó al propósito una idea de Eliot: "el poeta debe desarrollar la conciencia del pasado, y que está obligado a continuar desarrollando esta conciencia durante toda su carrera".¹⁶⁴ En ese sentido, habló en 1973 de "la tierra, una y otra vez incógnita de la escritura, sobre la cual cada nuevo ocupante debe extenderse a la aventura, para instaurar su propio orden surgido de un doble e imperioso movimiento de solidaridad y desolidarización con los antiguos ocupantes de la poesía".¹⁶⁵

Por otro lado, y ya en la época de la dictadura (en 1979), Lihn afirmó ver "el estudio del pasado como una manera de oponerse al pasatismo acrítico que nos invade, mera falsificación del pasado en los modos de la reviviscencia y de la restauración sentimentaloides".¹⁶⁶ De este modo, se opone a las acusaciones estilo Fredric Jameson acerca de un pastiche acrítico, una aleatoria canibalización postmoderna de los estilos muertos, y defiende su vuelta al pasado como una forma de recordar ese pasado, como un trabajar crítico con los restos que sobreviven, textualmente, de ese pasado. El contexto

trabajo meticuloso del libro de Carmen Foxley.

¹⁶⁴"Definición de un poeta": 58-59.

¹⁶⁵"Residencia de Neruda en la palabra poética", Mensaje 224-225 (1973). En 1978, Lihn dijo: "Soy un escritor orientado, en algún sentido, hacia el pasado, hacia momentos en que el arte logró determinados éxitos. Hay en mí, en lo que yo hago, una especie de **culturalismo**, en parte improvisado, en parte caótico -culturalismo latinoamericano- y eso está asumido conscientemente. No pretende tener un trato directo y excluyente con la realidad, sino con lo imaginario, entendido como entidad autosuficiente. Tengo una relación con lo real mediatizada por el mundo cultural" (En Coddou, "Lihn: a la verdad": 148).

¹⁶⁶Citado por Carmen Foxley, Enrique Lihn: 17.

pinochetista y el fracasado proyecto fundacional del Paseo Ahumada en Santiago de Chile, sirven como el trasfondo para el poema "Nacionales: el desmemorizador: un aparato de primera necesidad", que representa, con ambivalencia irónica (crítica de la complacencia, comprensiva con el dolor), la aniquilación de una noción crítica de la historia: "Y en este ahora que cree en su indefinida duración / es para la risa / cualquier cosa que cambia me inquieta / no quiero ver lo que miro, así lo aparto de mi memoria / Lo miro como si sólo fuera una fotografía, sin verlo / mi mirada funciona como un desmemorizador" (PA 19).

No obstante, tengo la impresión -no pienso, ni tengo tiempo para desarrollarla aquí- de que la mayoría de las obras artísticas del pasado que Lihn incorpora en su poesía, existen más bien como puntos de referencia de algún tiempo mejor (para crear y también para vivir) del pasado, al cual ojalá pudiéramos volver, en contraste con la degradación del presente. Como dijo el poeta: "para mí la cultura es un mito y una realidad del cual no me atrevería a renunciar, por motivos edipales".¹⁶⁷ Las obras del pasado no serían objetos, en este sentido, de nostalgia para Lihn, pero sí tendrían una función no tan lejana de la de Eliot en The Waste Land: la de formular un entramado artístico del pasado que sirviera como un consuelo artístico frente a la tierra baldía del presente.¹⁶⁸

¹⁶⁷"Curriculum Vitae": 10. La poesía de Lihn no correspondería, entonces, a la visión de Linda Hutcheon de la literatura postmoderna, realista pero también autorreflexiva (como en Lihn), pero caracterizada, en su relación con textos del pasado, por la parodia y la ironía: "Intertextual parody of canonical American and European classics is one mode of appropriating and reformulating with significant change- the dominant white, male, middle-class, heterosexual, Eurocentric culture. It does not reject it, for it cannot. Postmodernism signals its dependence, by its use of the canon, but reveals its rebellion through its ironic **abuse of it**" (*A Poetics of Postmodernism*: 130).

¹⁶⁸Hutcheon señala que fueron los modernos los que buscaron ordenar el presente a través del pasado, o mostraron la pobreza del presente en contraposición con un pasado mejor, mientras que los postmodernos pretenden simplemente reescribir el pasado en un nuevo contexto: "Postmodern intertextuality is a formal manifestation of both a desire to close the gap between past and present of the reader and a desire to rewrite the past in a new context. It is not a modernist desire to order the present through the past or to make the present look

Lihn es un continuador **sui generis** del legado antipoético, compartiendo con Parra los rechazos a los ademanes más exaltados de poetas mayores como Huidobro y Neruda. Del mismo modo, él también es un desacralizador implacable de los diversos grandes relatos, religiosos y políticos que exigían sometimiento intelectual e imaginativo al sujeto moderno. Dijo Lihn en una entrevista de 1980: "yo trabajo en el plano de la antiutopía, verifico un mundo que es insoportable. Quiero ser lo más destructivo posible. No fabrico utopías, ni ofrezco soluciones, doy a conocer las fallas".¹⁶⁹

No obstante, he procurado mostrar que la poesía de Lihn sufre de una mala conciencia exacerbada, y vuelve, constante y angustiosamente, al tema de la educación religiosa que el poeta-hablante sufrió en el Liceo Alemán y en la casa familiar. Según Lyotard, "la nostalgia del relato perdido ha desaparecido por sí misma para la mayoría de la gente",¹⁷⁰ pero es evidente que en la poesía de Lihn se conserva, si no la nostalgia, sí el peso asfixiante del gran relato cristiano, como una joroba que no deja en paz al hablante, quien sigue (sobre)viviendo, se diría, en **la resaca de todo lo sufrido** a lo largo de la época moderna.

Por otro lado, la relación de marginalidad absoluta y oposición total de este hablante, con respecto a la sociedad contemporánea, parecería corresponder más bien a una visión moderna de la vida y del arte. El escritor postmoderno, según Alan Wilde, participa con cierta tolerancia en la vida cotidiana, mientras que el moderno se sentía como un mónada

spare in contrast to the richness of the past" (*Ibid.*: 118).

¹⁶⁹En Ana María Foxley, "Enrique Lihn en la jaula de los loros", *Hoy*, 1-10 de Diciembre de 1980: 48.

¹⁷⁰~~La condición postmoderna~~: 78.

aislado, pero capaz de trascender artísticamente su entorno.¹⁷¹ Lihn combinaría la intolerancia moderna con la consciente incapacidad de trascendencia artística de los postmodernos: de ahí la angustia y el resentimiento -el rencor inagotable- de las eternas vueltas sobre sí misma de su poesía; y de ahí, también, el escapismo implícito en los textos escritos sobre imágenes artísticas del pasado.

He leído la acentuada autorreflexividad del hablante lihneano en su auto-análisis psicológico, y en la auto-conciencia exacerbada de su escritura, dentro del marco de las teorías de Lipovetsky acerca del neo-narcisismo postmoderno, que ha surgido del colapso del orden sostenido por los grandes relatos políticos de la modernidad. En el caso del metequismo y del eclecticismo lihneanos, no hay indicios significativos de la presencia de la 'lógica' de los medios de comunicación masiva, como pudiera haber en Parra, o incluso en Teillier, hasta El Paseo Ahumada, de 1983. La imagen de los restos, en cambio, que atraviesa gran parte de su obra, corresponde a una visión de la desintegración y fragmentación del mundo contemporáneo, que conduciría a unas formas literarias de bricolage, distintas del eclecticismo gálico de los daríos y los huidobros.

Por último, habría que señalar que la doble condición de una autorreflexividad literaria desplegada en la superficie textual de tantos poemas, rebosantes de metaliteratura e intertextualidades, y de una vuelta al realismo temático y lingüístico (lenguaje cotidiano), son otros factores que inscribirían la obra compleja y contradictoria de Lihn en las tendencias literarias de la postmodernidad.

¹⁷¹Wilde ve en la literatura postmoderna "un impulso no sólo de reconocer sino de **aceptar** la variedad y la confusión", y "la elaboración de una ética de la participación: el deseo de una experiencia no mediatizada por los imperativos morales y estéticos del **modernism**" (Horizons of Assent, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1987: 27).

CAPITULO 5. LA POSTMODERNIDAD EN POETAS CHILENOS MAS JOVENES

La decisión de centrar mi estudio en Parra, Teillier y Lihn, más allá de cuestiones de gusto personal, se debe a su importancia decisiva en el desarrollo de la poesía chilena posterior. Otros poetas de la 'generación' de Parra -Eduardo Anguita y Gonzalo Rojas, por ejemplo- permanecen aislados, creo, de las tendencias más significativas de las últimas décadas;¹ y lo mismo ocurre con Miguel Arteche, Efraín Barquero y Armando Uribe, coetáneos de Lihn y Teillier, pero menos influyentes en promociones posteriores.

La "generación del sesenta"

Una de las características de los poetas chilenos que empezaron a escribir en los años sesenta -Floridor Pérez (1937), Oscar Hahn (1938), Federico Schopf (1939), Omar Lara (1941), Manuel Silva Acevedo (1942), Jaime Quezada (1942), Waldo Rojas (1943) y Gonzalo Millán (1947)- es la ausencia de un afán rupturista en su poesía, y la asimilación ecléctica, en ella, de las distintas corrientes de una tradición poética principalmente chilena y posterior a las vanguardias. Esta visión de la poesía, que podría considerarse natural en un contexto donde la ruptura antipoética había constituido algo así como un **nec plus ultra** en la tradición moderna de la ruptura, fue duramente criticada en su momento, y todavía en años recientes. En palabras de Grinor Rojo (un crítico excelente): "el parricidio no parece haber sido compatible con la delicadeza", y la "insólita prudencia" de estos poetas, quienes, si "rebeldes

¹Habría que reconocer, eso sí, la enorme importancia de la figura de Gonzalo Rojas como organizador de diversos encuentros poéticos en la Universidad de Concepción, y el apoyo que dio a muchos de los poetas de la llamada generación del sesenta, sobre todo los del grupo Arúspice, basados en Concepción.

en político, lo fueron hartos menos en poesía".² Rojo repudia "la facilidad excesiva con que esos poetas del sesenta se instalaron en lo dado", en un momento en que "el mundo se está cayendo a pedazos a su alrededor" (62). Estas palabras de Rojo recuerdan el verso de "Advertencia al lector", en que el antipoeta relacionaba su uso de un nuevo lenguaje más cotidiano, con el hecho de que **el cielo se estuviera cayendo a pedazos**: la conquista de los lenguajes cotidianos significaba la última gran conquista de la modernidad literaria, y permitía a los poetas posteriores, a disponer a su antojo de todos los materiales lingüísticos y discursivos, 'literarios' y 'no-literarios', que quisieran. En este sentido, es difícil entender porqué y cómo Rojo quisiera ver una correspondencia revolucionaria entre la poesía y la política chilenas de los años 60, si la revolución **ya había ocurrido** en el mundo poético.

El uso del lenguaje coloquial y de la ironía, conquistas de la antipoesía, son recursos empleados con naturalidad por los poetas del 60, sobre todo por Pérez,³ Silva Acevedo⁴ y Millán;⁵ la acentuada veta metapoética de Lihn reaparece, de un modo muy marcado, en

²Crítica del exilio, Santiago, Pehuén, 1989: 60.

³"Mi poesía ha recibido el aporte de todo el desarrollo poético contemporáneo. Buena parte de ese aporte se expresa en Chile en la obra de Parra: el rescate del lenguaje coloquial, los giros del habla popular, una retórica de la oralidad ... Yo he incorporado todo eso" (en María Elena Aguirre, "Floridor Pérez, "Mi vida se vacía por dos vertientes", El Mercurio, "Revista de Libros", 20 de Enero de 1991: 4).

⁴"Si un Nicanor Parra (...) o un Enrique Lihn pudieran verse en las atmósferas y de (sic) tratamientos de algunos de estos textos, no le quita mérito a una poesía que bien ha sabido nutrirse de aquellas estimulantes fuentes" (Jaime Quezada, en su reseña sobre Desandar lo andado, en La Epoca, "Literatura y Libros", 6 de Noviembre de 1988: 3).

⁵"Entre los poetas que siguen el estilo y buena parte de la temática de Nicanor Parra, convertido hoy en una especie de patriarca de la poesía joven de Chile, destacan algunos que siguen la dirección de la 'antipoesía' (...). Se trata (...) de poetas como Gonzalo Millán y Waldo Rojas" (en la débil Antología general de la poesía chilena de Lelia Cisternas y José Miguel Mínguez, Barcelona, Bruguera, 1969: 132-133).

Waldo Rojas y Oscar Hahn, ambos críticos y criticados de Lihn,⁶ y también en Schopf,⁷ por su parte, Lara,⁸ Quezada⁹ y Pérez¹⁰ son continuadores de la tendencia lárca de Teillier, aunque se haya exagerado la diferencia generacional entre éste y los lárlicos más jóvenes. Al fin y al cabo, a pesar de la precocidad poética de Teillier, sólo dos años lo separan de Pérez, seis de Lara, y ocho de Quezada.¹¹

⁶Tanto Rojas como Hahn escribieron sobre la poesía de Lihn: véanse sus artículos en la bibliografía crítica de éste. Por su parte, Lihn escribió el prólogo a El puente oculto de Rojas, y varios artículos y notas sobre Hahn (véase Lastra y Lihn, Asedios a Oscar Hahn, Santiago, Universitaria, 1989: 99-108, 131-142).

⁷"Meditación sobre Roma" y "Los templos de Agrigento", de Escenas de peep-show, aluden intertextualmente a los textos italianos de Poesía de paso de Lihn. Por otro lado, el propio Schopf me ha dicho que el anónimo "amigo poeta" de "A la orilla del mar mediterráneo" alude, en su referencialidad más biográfica, a Lihn.

⁸"El mapa existencial y estético teillieriano está en Lara en gran medida, aunque no sé si con la misma convicción: el firme (y fijo) pasado de El Origen frente a la fragilidad (y movilidad) del presente, la recuperación ocasional de todo aquello a través del ejercicio de la memoria espontánea, la poesía como un resultado exquisito de la pasión recordante..." (Grinor Rojo, Poesía chilena del fin de la modernidad, Concepción, Facultad de Educación, Humanidades y Arte, Universidad de Concepción, 1993: 49).

⁹En su estudio, "Jorge Teillier: el poeta de este mundo", y la antología que lo acompaña, Quezada se ciñe a los aspectos más puros del larismo, e ignora la irrupción de la ciudad y la sociedad contemporánea en la poesía de Teillier. No obstante, el propio Quezada vive la misma sensación de exilio en el espacio de la ciudad, como señaló en 1968: "La infancia me parece la parte más profunda de mi vida. No puedo hablar de ella sino rodeada de calles, de cerezos, de caballos. Una nave espacial mancharía el color de mi cielo. Mi poesía está ahora en la ciudad, desafiándome a mí mismo. Es un paso, una liberación. Sin embargo me ahogo con una cuerda al cuello que nadie ve y todos tiran" (Cit. por Javier Campos, en La joven poesía chilena en el período 1961-1973, Concepción, LAR, 1987: 35).

¹⁰"La antipoesía de Parra es, en sentido histórico, una corriente de época. Tan vigente entonces como la poesía de los lares, liderada por Jorge Teillier, cuyo artículo **Por un tiempo de arraigo** lo acojo como una declaración de principios" (en María Elena Aguirre: 4). Notablemente, los primeros libros de Pérez (Para saber y cantar) y de Quezada (Poemas de las cosas olvidadas) fueron publicados en la Colección Orfeo, co-dirigida por Teillier.

¹¹Según Juan Armando Epple, el recuerdo nostálgico del espacio lárlico presente en Teillier "ha dejado de ser un eje privilegiador de experiencias en el imaginario de los poetas que viven en la provincia en los años sesenta, y que en el caso de Omar Lara se sitúa con propiedad histórica y verosimilitud poética en el mundo de los abuelos" (cit. por Rojo, Poesía chilena del fin de la modernidad: 14). Como suele ocurrir, la crítica juzga a Teillier más por

Grinor Rojo ha visto, en Lara y Silva Acevedo, a dos poetas cuya escritura "está hecha con los últimos destellos de un arte que fue", y constituye una "poesía chilena del fin de la modernidad".¹² Habría que recordar, sin embargo, que las últimas obras de Silva reflejan una jubilosa recaída en los brazos abiertos de un catolicismo muy poco postmoderno, evidente en Canto rodado (1994), y en una "Arte poética" reciente:

Poética del padecimiento, de la errancia en tinieblas, del descenso a los infiernos hasta alcanzar la más honda profundidad del abismo, -del Leviatán en el fondo de nosotros mismos-, para que así, algún día, la poesía -cual hijo pródigo- vuelva a ser lo que siempre debió ser: oración, canto y alabanza del Verbo.

Poesía, en fin, para vencer a la muerte con Cristo Jesús: el Camino, la Verdad y la Vida.¹³

A mi juicio, en cambio, los tres poetas más interesantes de esta 'generación', en cuanto a su respuesta poética a la sociedad contemporánea, son Oscar Hahn, Federico Schopf

sus teorías, tan pulcramente expuestas, que por su poesía: no existe este abismo, ni generacional ni poético, entre él y estos otros poetas levemente más jóvenes.

¹²Poesía chilena del fin de la modernidad: 5. Rojo evita referirse a la postmodernidad: "La pérdida de dinamismo que de un tiempo a esta parte se advierte en la historia de la literatura chilena, y en particular en la historia de la poesía chilena, hace en efecto aconsejable una meditación no en torno al concepto de postmodernidad, el que al revés de lo que muchos creen no está claro ni siquiera en sus centros de origen y cuya introducción ha devenido en un expediente demasiado fácil (...), sino al de modernidad" (4-5). Espero haber clarificado al menos algunas de las confusiones acerca de lo postmoderno a lo largo de este estudio, sin caer en facilismos. Por otro lado, el estudio de Rojo me parece muy acertado en su intención de pensar la modernidad en un sentido específicamente chileno y poético.

¹³En Teresa Calderón, et al. (comp.), Veinticinco años de poesía chilena (1970-1995), Santiago, FCE, 1996: 118. Quisiera agregar unas palabras de Antonio Skármeta: "Ahora que, con motivo de Canto rodado, los críticos católicos celebran la alta poesía de Silva como la de un clásico contemporáneo, ahora que el mismo poeta ha decantado en un ser altamente espiritual, quiero -por capricho de mi voluntad- saludar al chico golfo, despeinado, irreverente y hereje de otros años, con la cordial envidia de quien no prosperó y se quedó en los malos hábitos" ("Manuel Silva de lobo a lobo", Caras 190, 1995: 111).

y Gonzalo Millán. Hahn, el más (re)conocido de sus coetáneos fuera de Chile, escribe una poesía flagrantemente opuesta al concepto moderno de la originalidad. Basta recordar que Flor de enamorados (1987), la traducción o reescritura de un cancionero español del siglo XVI, fue publicada bajo la autoría de Hahn y no como una traducción, y que Estrellas fijas en un cielo blanco (1989) es una colección de sonetos -género anacrónico, se diría- con una fuerte influencia del Siglo de Oro. Heredero y practicante de diversas tradiciones, Hahn defiende una visión "pluralista" de la poesía, mientras sus versos saltan desde el soneto al epigrama, del romance a la prosa poética, y de la copla mayor al verso libre. En honor a este virtuosismo, varios críticos han destacado la intertextualidad, la hibridez y el eclecticismo de su poesía, inscribiéndola en el ámbito de la postmodernidad.¹⁴

El propio Hahn ha hablado de sí mismo en este contexto: "Parece que en el llamado postmodernismo, se ha perdido ese vuelo, esa búsqueda de la trascendencia, todo está como volando a ras de suelo, con el gozo aquí y ahora, pero eso también puede ser positivo porque, por lo menos, te permite ver el suelo". Dentro de esta visión postmoderna, Hahn inscribe su concepto de una poesía pluralista, que funde la 'alta' cultura con la cultura popular, y se autodefine como "un hijo bastardo de San Juan de la Cruz y Rimbaud", y como un "verdadero saqueador de la tradición".¹⁵

¹⁴Según Adriana Valdés, en su reseña "Sobre Flor de enamorados de Oscar Hahn", "el posmodernismo se hace presente aquí en dos formas concretas: la de la actividad intertextual y la relación con una cultura anterior, una tradición, que ciertamente es un tesoro, pero se asemeja más al tesoro de un barco naufragado, al que se accede en actitud de maravilla y también de apropiación" (en Lastra y Lihn, Asedios a Oscar Hahn: 92). Y en su reseña de este libro, Oscar Gomes señala: "El desaliento propio de las postrimerías de los tiempos se aúna a la fantástica utopía del fin de los estilos que propone la posmodernidad: que la Edad Media, el Siglo de Oro y la vanguardia convivan en un mismo poema refleja un ansia de suprimir toda temporalidad que sintoniza con el tema del exterminio atómico, tratado por Hahn en algunas de sus mejores composiciones" (Mapocho 31, 1992: 267).

¹⁵En Ana María Foxley, "Oscar Hahn: 'Asumo mi mutismo'", La Época, "Literatura y Libros", 16 de Julio de 1989: 5-6.

A primera vista, la poesía de Hahn tiene que ver con la "canibalización aleatoria de todos los estilos muertos" de Jameson. Sin embargo, lo que hace Hahn no es aleatorio. La yuxtaposición de estilos o lenguajes de diversos tiempos y espacios no es un simple juego aleatorio, sino también un ejercicio crítico: de ahí que su poesía se refiera explícita u oblicuamente a la bomba atómica, el golpe militar, y la sociedad mass-mediaticizada.¹⁶ Otra cosa sería analizar hasta qué punto el virtuosismo y el proteísmo estilísticos pudieran anular el filo cortante de la voz crítica, remedando así la transición que veía Jameson desde la parodia moderna hacia el pastiche postmoderno. El eclecticismo jubiloso que subyace la obra de Hahn se ve en la siguiente cita, que representa, maravillosamente, la experiencia de un lector postmoderno, un preludio -por supuesto- a la experiencia del escritor postmoderno:

Todas las obras que tú lees pertenecen al presente, porque el lector está situado en el presente. Así, son contemporáneos El Quijote, Cien años de soledad, Rimbaud. El lenguaje de esos libros ya no es el de esas épocas, son todos contemporáneos y tienen el mismo rango para saquearlos. ¿O tú crees que yo vuelo hasta el siglo XVII, en un viaje en el tiempo para leer a San Juan de la Cruz? Yo lo leo en un bar de Iowa City rodeado de **hippies** o **punks** que se tiran tarros de cerveza de un lado a otro y, ahí mismo, a los diez minutos puedo leer a Rimbaud, Prévert, Carlos Germán Belli o Enrique Lihn.¹⁷

Este manejo desenfadado de la tradición -mejor dicho, de las **tradiciones**-, hace de Hahn uno de los más dinámicos productores de una poesía chilena de la postmodernidad.

Escenas de Peep-Show¹⁸ (1985) de Federico Schopf, un poeta conocido fuera de

¹⁶En su artículo "Neruda y la poética de las cosas: reflexiones sobre modernidad y posmodernidad", Renato Martínez destaca "Sociedad de consumo" y "Televidente", de Mal de amor, como poemas precursores de lo postmoderno en la poesía chilena (745-747).

¹⁷Foxley, "Oscar Hahn: 'Asumo mi mutismo'": 6.

¹⁸Santiago, Ediciones Manieristas, 1985.

Chile principalmente por su destacado trabajo crítico, fue escrito durante su exilio en Alemania, e incorpora la experiencia de la vida en la gran ciudad europea de las últimas décadas. El hablante de Schopf es una mirada que observa, desde la soledad, y dentro de una atmósfera de extrema frialdad, la deshumanización del mundo europeo contemporáneo. Las utopías han caído definitivamente para este hablante, y con ellas todo tipo de ilusión en el presente: "El hombre retiró su pene / con lentitud / de la vagina / y dio por acabada / la función frente / a sus ojos de loca que algo esperaba" (17). La esperanza indeterminada de esta mujer es ridícula -"loca"-, por su búsqueda de algo más allá de la vida-simulacro de la sociedad de la imagen, donde el amor se vive como una función totalmente mecánica y fría.

Las "escenas de Peep-Show" del título trasladan esta esperanza loca al hombre-mirón: "Allí frente a tus ojos danza la dama / separada por los cristales y los negocios de la mafia / Es la mujer por la que tanto has esperado / Una belleza que no es para ti" (43); "la dama se desnuda bajo la lluvia y los relámpagos artificiales / iluminan los ojos afiebrados del que mira / sin esperanza alguna de alcanzar la otra ribera / en que otros ojos afiebrados miran" (47). La imposibilidad del amor se revela aquí como la incomunicación generalizada en un mundo artificial: la artificialidad del escenario y de la actuación de la "dama" corresponden al simulacro que impera también fuera de la cabaña del **peep show**. Pero mientras el hablante tiene que renunciar a sus esperanzas y sus sueños, el frío regocijo con el que observa a esta mujer-imagen constituye la única forma de comunicación -aunque sea simplemente un "puente roto": las ruinas de una comunicación auténtica que pudiera haber existido alguna vez- posible en la sociedad actual:

Mirando a la muchacha por el hoyo permitido
me digo: desde luego no tengo ninguna esperanza
en la mesa de las negociaciones
pero es algo, algo como un puente roto

-lo estrictamente tolerado-
que no conduce a nuestro sueño. (41)

Grinor Rojo no vacila en destacar la postmodernidad de este libro. El poeta postmoderno, dice, ya no es el bohemio o dandy de Baudelaire, que observaba y se dejaba observar: al contrario, aquí tiende a desaparecer como sujeto. Pero esta desaparición no es la muerte del poeta, "sino su anonimización en el cuerpo de la muchedumbre, su desvanecerse en la grisura del vulgo **municipal y espeso** que decía nuestro padre Darío. Los poetas de hoy son los **hombres sin cualidades** de los que habla Musil". Sin embargo, el poeta postmoderno tampoco es el Peeping Tom de antes (su "antecesor ingenuo", según Rojo), que veía sin ser visto, y podía interpretar su mirada unidireccional como un privilegiado acceso a la verdad. Es, en cambio, un sujeto que ve, "por el hoyo permitido", cómo se desnuda una mujer que no lo ve, pero que se sabe objeto de la mirada ajena. Es decir, él no la sorprende -como pretendía el Peeping Tom- en un estado de supuesta naturalidad o autenticidad. En este sentido, Rojo ve en la figura del poeta en el **peep-show** una imagen privilegiada de la poesía postmoderna: una poesía que ya no reconoce, como en la modernidad, a "un sujeto sitiado, obliterado y al que es necesario liberar con las armas de la ciencia y/o la poesía", sino "la negación pura y simple" de este sujeto. No es una cuestión de revelar la falsedad del sujeto, y abrir paso a una realidad verdadera; al contrario, "se trata de que en la poesía postmoderna lo que se muestra es la inexistencia de esa realidad de verdad y acaso (o por eso) la inexistencia misma del sujeto".¹⁹

El propio Schopf se ha referido a la postmodernidad de Escenas de Peep-Show, en su

¹⁹"Schopf o de la modernidad", El Espíritu del Valle 2-3 (1987): 98-99. Este mismo ensayo se ha publicado con el título "Schopf o de la postmodernidad", en Araucaria de Chile 44 (1989): 191-195, y con el de "Federico Schopf o el poeta en el **peep-show**", en Rojo, Crítica del exilio: 95-101.

respuesta a un crítico (Armando Uribe) que vio en el libro, sobre todo en sus textos sobre Roma, una prolongación del neoclasicismo:

La poesía neoclásica (...) es una poesía **positiva** que representa a la naturaleza como una totalidad armónica. El hombre (el sujeto que peralta la razón) puede conocer y cambiar el mundo, es decir, el individuo y la sociedad. El sujeto de mis poemas, por el contrario, experimenta que el progreso -tal como se ha desarrollado en el mundo moderno o postmoderno- se ha convertido en un regreso. Su escritura es negativa no sólo porque afirma la libertad negando la no-libertad, esto es, la libertad aparente. Es negativa también porque no pretende reinstalar los fragmentos dispersos -los restos, las ruinas, los desechos- en una totalidad previamente existente. Los fragmentos niegan -al menos parcialmente: tal vez eso no basta- su significación anterior.²⁰

La postmodernidad de la poesía de Gonzalo Millán ha sido estudiada por Javier Campos en su artículo "Lírica chilena de fin de siglo y (post)modernidad neoliberal en América Latina". Según Campos, el proceso de transnacionalización iniciado vertiginosamente en los años 80, tuvo una anticipación en Chile durante la década de los sesenta, cuya resonancia literaria se reflejaba en el concepto de la "transculturación", aplicado por Angel Rama a narradores como Skármeta, Puig y José Agustín. No obstante, Campos observa: "La mayoría de los novísimos poetas chilenos de los sesenta **no registraron** el efecto ni de los objetos de consumo ni de los medios masivos o la industria cultural de aquel entonces con su mercado de mensajes que comenzaba a manipular y modificar a los consumidores" (897); o sea, no encarnaba la lógica cultural, diría Jameson, de los medios masivos. La única excepción a esta norma, afirma Campos, fue Gonzalo Millán, quien publicó ciertos poemas cuyo tema era la sociedad consumista que empezaba a invadir Chile.

Dos aspectos de este artículo son inmediatamente discutibles. Por un lado, es

²⁰"De vuelta a vacaciones", Análisis 326 (1990): 58.

inexplicable que el crítico no mencione la poesía de Parra, que incorpora no sólo el **tema** sino también los ritmos de la sociedad consumista a partir de Versos de salón, y cuyos Artefactos obligan a una lectura dentro del contexto de esta sociedad.²¹ Por otro lado, la insistencia de Campos en limitarse únicamente al **tema** del consumismo limita su lectura, al hacer caso omiso de la presencia de una 'nueva sensibilidad' en términos más 'formales'. Habría que recordar, una vez más, las palabras de Huidobro sobre el futurismo: "No es el tema sino la manera de producirlo lo que lo hace ser novedoso. Los poetas que creen que porque las máquinas son modernas, también serán modernos al contarlas, se equivocan absolutamente" (por "modernos", léase "postmodernos").²² De todos modos, habría que decir que esta 'nueva' sensibilidad sí existe en Millán desde su primera etapa; y que ya en Relación personal (1968) hay varios poemas que piden una lectura en el contexto de la sociedad de consumo.²³

²¹La omisión de Campos resulta perfectamente comprensible, en cambio, si se lee como una manifestación de una 'leyenda negra' esparcida, y de un ninguneo practicado con respecto a Parra por muchos chilenos en el exilio. Al fin y al cabo, el mismo crítico, en una reseña sobre los dos libros de Sermones y prédicas del Cristo de Elqui, escribió: "Hubo algunos jóvenes escritores durante los 60 que bebían de ciertas aguas suyas, iconoclastas, lenguaje directo, coloquialismo, frases cotidianas, etc. Pero si hoy aún se le lee, uno lo hace con mucho cuidado, pues hay razón suficientemente para pensar que los dictadores sí tienen quien les escriba". Resulta francamente aberrante ver cómo Campos equipara a Parra con Braulio Arenas, un pinochetista declarado, en unos libros extremadamente transgresores en el contexto de los primeros años de la dictadura. Con respecto a los artefactos, Campos asevera: "Entre los años 1970 al 73 a Parra políticamente se le miraba (¿¿¿a quién pertenece este mirada anónima???) de reojo. Al publicar Artefactos, obra y sujeto productor se complementaban: un rechazo absoluto a participar políticamente usando una poesía escéptica e individualista muy acentuada" (Literatura Chilena, Creación y Crítica XX, 1982: 34-35).

²²Obras completas, Vol. I: 686.

²³Por ejemplo: hay alusiones interdiscursivas, en los títulos de varios poemas, a géneros característicos de la sociedad de consumo de los años 60, como el tebeo: "Historieta del blanco niño gordo y una langosta", "Historieta sobre un caracol y una mariposa", "Historieta sobre un gato y un pájaro del agua"; y la canción de moda: "Y como una mala canción de moda te nombro y te repito", "Disco de oro", "Letra de canción para una melodía vieja" (una segunda versión de Relación personal se publicó en Vida, Ottawa, Ediciones Cordillera, 1984: 11-31).

Campos habla de la "percepción dual" de la máquina y los objetos de consumo en Millán: la combinación de "una compleja y misteriosa atracción" y un efecto alienante (895). Esto me parece acertado y es, además, una señal importante de la participación -crítica o complaciente- dentro de la sociedad de consumo, que sería una característica distintiva de la postmodernidad, frente a la visión alienada y de rechazo de la modernidad. Esta percepción dual, como observa Campos, se encuentra desarrollada en los poemas posteriores de Millán, recogidos en Vida (1984). Sería interesante ver cómo funciona, y cómo la sociedad de consumo se plasma no sólo como tema, sino al nivel lingüístico, en el magnífico La ciudad (1979), quizás el libro de poesía más importante del exilio chileno.²⁴

La neo-vanguardia

Por neo-vanguardismo se suele referir, en el contexto de la poesía chilena, a la obra de tres grandes poetas: Juan Luis Martínez (1942), Raúl Zurita (1951) y Diego Maquieira (1951). Campos, en el artículo ya citado, se sorprende de que estos autores "no hayan incorporado ni la naciente modernidad consumista chilena de fines de los sesenta ni menos la abrumadora modernidad neoliberal a partir de los ochenta" (900). La observación me parece más pertinente a Martínez y Zurita que a Maquieira. Estos dos poetas, compañeros en el grupo Café Cinema en Viña del Mar a finales de los 60, publicaron sus primeros libros, escritos mayormente antes de 1973, durante los años de la dictadura: La nueva novela de Martínez en 1977, Purgatorio de Zurita en 1979. El contexto de su publicación era el del "apagón cultural", de la represión socio-política y de la censura generalizada en la literatura: es decir, una situación favorablemente rígida para un discurso vanguardista que tal vez

²⁴Grinor Rojo comenta, de paso, que "los versos de La ciudad, el poema largo de Gonzalo Millán, se suceden en la página con el ritmo justo y seco con que se suceden las líneas en la pantalla de una computadora" (Crítica del exilio: 58).

hubiera sido menos impactante, y bastante menos significativo, durante los años 60. Este afán neo-vanguardista, llevado a cabo en un discurso antitético a la cultura de masas, se aleja notablemente, a mi juicio, de cualquier noción de la postmodernidad.²⁵

En el caso de Zurita, su posterior asunción -en Anteparaíso (1982), y aun más en La vida nueva (1994)- de un papel sacralizado del poeta como profeta del pueblo, lo sitúa en los antípodas de la postmodernidad. Como ha dicho el propio poeta: "Vivimos en un tiempo dominado en cierta forma por el nihilismo, por el postmodernismo. (...) Frente a ese descreimiento, siento que llegó el momento de las grandes afirmaciones". Estas grandes afirmaciones (un sí resonante a los grandes relatos) se imponen, tanto en su ausencia (el desgarramiento del hablante de Purgatorio) como en su presencia (la grandilocuencia profética de La vida nueva). Significativamente, Zurita es uno de los pocos poetas chilenos que ha 'vuelto' a Neruda y, además, no a las Residencias, sino a la poesía política: "en el Canto general, concretamente en 'Alturas de Macchu Picchu', 'La tierra se llama Juan' o 'Que despierte el leñador', simplemente ya se trata de dimensiones del lenguaje, del poder encantatorio y de la visión, que van más allá".²⁶ En el poema "No te desasosiegues", Enrique Lihn, sin nombrarlo, arremetió duramente contra las pretensiones de Zurita,

²⁵Bernardo Subercaseaux ha visto en La nueva novela de Martínez un primer ejemplo de la nueva sensibilidad postmoderna en la poesía chilena: "Se trata de un palimpsesto de discursos culturales en que todo anverso tiene su reverso, un pastiche escritural y visual en que se da un juego permanente de construcción y deconstrucción, un ludismo en que el sentido último permanece en suspenso. No hay en esta obra un sujeto concéntrico de referencia: el gesto del autor es tacharse a sí mismo y ofrecer en cambio una hibridación diacrónica de distintas escrituras, aludiendo así a la imposibilidad de una instancia totalizadora y omnicomprendiva" ("Nueva sensibilidad y horizonte 'post' en Chile", Nuevo Texto Crítico 6, 1990: 137). A mi juicio, el juego textual y visual, de un carácter notoriamente derridiano que aleja el libro de cualquier contacto con el mundo extra-textual, corresponde a una idealización totalizadora de la escritura poco afín a las concepciones de la postmodernidad que he manejado en esta tesis.

²⁶En Piña, "Raúl Zurita: abrir los ojos, mirar hacia el cielo", Conversaciones con la poesía chilena: 229-230.

refiriéndose a La vida nueva (1994), una obra de proporciones gigantescas que ya estaba en preparación (el tamaño y formato cantogeneraliano, el título dantesco, y la aspiración profético-vanguardista del vocablo **nueva**, son indicativos de la modernidad del libro):

No te desasosiegues por vernos tan disminuidos
a los poetas poetas, frente a Homero y a ti
que tienes la humildad de sentirte
un tanto fragmentario a su respecto
.....
Puedes ocupar con toda propiedad
el lugar del Neruda del Canto General
todo él se vende mucho
pero lo hemos ido dejando poco a poco vacante
aburre estar allí, digan lo que dijeron
los traductores norteamericanos
.....
Te deseo que sean justos contigo
sobran las acusaciones de oportunismo:
a cada cual de acuerdo con sus necesidades
mira, se han escrito cientos de poemas
de mil páginas
trata de que el tuyo pase a la historia
y no pruebes de acercarte a tu gastada humildad
te sentaría mal porque es más fuerte el deseo
de aparecer a diario en revistas y periódicos
concéntrate a lo sumo en disminuir
las tonterías que ellos esperan que digas
es la docilidad la que te puede perder
no tanto el fuego fatuo de tres ambiciones dogmáticas
ellas son los efectos secundarios
del hiperdesarrollo del ego ²⁷

El caso de Diego Maquieira es distinto, a mi modo de ver. Estoy de acuerdo con Subercaseaux en su visión de la postmodernidad de La Tirana (1983): "una aglomeración de restos de discursos culturales, un texto en que interactúan el discurso religioso, místico y pornográfica, el discurso que parodia al Conquistador, el discurso de un niño, de un drogado,

²⁷Diario de muerte: 75.

de la primera penetración y de la Virgen".²⁸ En La Tirana cohabitan Sam Peckinpah, Greta Garbo, la virgen de la Tirana convertida en puta, Diego Velázquez, la Inquisición y una casa de citas santiaguina, el Hotel Valdivia. Este eclecticismo resulta sumamente postmoderno, al incorporar elementos que provienen igualmente de la cultura 'alta' y la cultura de masas. Por otro lado, el ritmo frenético de los textos de Maquieira refleja la velocidad cambiante de la sociedad contemporánea - como ocurre, de muy diversos modos, en Versos de salón de Parra y La ciudad de Gonzalo Millán. Ejemplar sería "Volábamos como un mar mareado", de Los Sea Harrier (1993), cuando los pilotos anárquicos y hedonistas (¿postmodernos?) de los Harrier atacan los milenaristas (¿modernos?) que buscan imponerles su orden:

Volábamos en nuestros acojonantes Harrier,
volábamos como un mar mareado
jubilosos de perpetuar el ataque
a los Mig franceses de los milenaristas
que ni con todo el sopor de sus profecías
intuían esta vez la que les esperaba
los íbamos a devolver a Dios a estos pendencieros.²⁹

La poesía joven

Entre los poetas más jóvenes, destacaría a Alexis Figueroa (1956), quien ganó el Premio Casa de las Américas de 1986 con Virgenes del Sol Inn Cabaret: Vienenbenidos (sic) a la máquina Welcome to the TV. En este libro, la crítica implícita a los efectos alienantes de la sociedad de los **mass-media** impuesta por la dictadura, y a la prevalencia de la cultura norteamericana y la lengua inglesa en el contexto hispanoamericano, se plasma en un lenguaje

²⁸"Nueva sensibilidad y horizonte 'post' en Chile": 137.

²⁹Santiago, Universitaria, 2ª ed., 1994: 14.

poético que debe gran parte de su fuerza justamente al hábil manejo de injertos interdiscursivos tomados de los medios criticados.³⁰ Como la percepción dual de Millán, frente a la sociedad de consumo, el hablante de Figueroa experimenta tanto el repudio como la seducción de los medios de comunicación masiva:

Welcome to the machine, welcome to the TV:
vien benidos al jardín de las flores de la noche,
vien benidos al Vírgenes del Sol Inn Cabaret,
vien benidos a las nuevas propiedades de los incas.

Entrad, no paséis frío:
nadie robará en vuestros vehículos mientras se divierten allá adentro,
vuestras pertenencias os aguardarán intactas como antes lo estuvieron:

Arriba los mancebos azulados patrullan por
las nubes del antiguo cielo, cada media hora
enfocan esta parte de la tierra, todo ven sus
instrumentos, todo escuchan sus oídos: mirad
arriba en el cenit su gris ángel de acero,
como cortesía acaban de lustrarlo para ustedes.

Entrad ya, no paséis frío,
vien benidos al cabaret del invierno luminoso,
vien benidos al salón de los bellos engranajes,
vien benidos al túnel del amor en las muchachas de las luces de neón.³¹

Aparte de Figueroa, destacaría el eclecticismo e intertextualidad delirante de otro poeta de Concepción, Tomás Harris, también nacido en 1956, y también ganador del Premio Casa de las Américas (en 1996). Señalaría, también, la importancia de lo postmoderno no tanto en la producción, como en la recepción relativamente desjerarquizada de una poesía de

³⁰Según Javier Campos, en el polifónico discurso poético de este libro estamos "frente a la fusión del hablante con la máquina productora de múltiples imágenes visuales" ("Lírica chilena de fin de siglo...": 903).

³¹Concepción, Papeles del Andalican/Cuadernos Sur, 1986: 22.

mujeres en los últimos años. Me interesa particularmente las obras de Elvira Hernández (1951) y Teresa Calderón (1955). Esta misma desjerarquización de los cánones modernos ha creado, últimamente, la disposición del público lector a 'recibir' una poesía escrita por autores mapuches, con el consiguiente florecimiento de éstos: el más destacado sería, según dicen, Elicura Chihuailaf (1955).

Me niego a hilvanar una lista (**otra** lista) de nombres y fechas. Remito al lector a la antología Veinticinco años de poesía chilena (1996), preparada por las hermanas Calderón y Tomás Harris. De todos modos, creo, y espero, que el planteamiento de esta tesis podría servir, en el futuro, como la base para un estudio detallado de la postmodernidad en la última poesía chilena.

CONCLUSIONES

No me extrañaría de todo encontrar, en unos años más, que el término "postmodernidad" hubiera desaparecido del mapa intelectual, y que esta tesis, arrinconada y acumulando polvo en alguna biblioteca perdida, pareciera, por su título, un ejercicio ya anacrónico, otro muerto más en el cementerio de las modas muertas. No creo, sin embargo, que sea así. Los fenómenos aquí reunidos bajo este término son, me parece, los temas más candentes de nuestra época histórica, y representan tendencias que se irán profundizando (¿superficializando?) y extendiéndose progresivamente, por bien o por mal, en las próximas décadas. La palabra **postmoderno**, pese a todas las debilidades que se aduzcan en contra suya, y pese a todos los abusos frívolos, cínicos, aberrantes o ignorantes que haya sufrido (particularmente en España), se encuentra arraigada firmemente en los debates intelectuales contemporáneos en gran parte del Occidente, y sobrevivirá en estos debates, creo, por la importancia de los diversos fenómenos que se invocan en su nombre.

Empecé mi estudio con un análisis bastante extenso sobre esta palabra, intentando imponer cierto orden y coherencia entre una maraña de contradicciones y sin-sentidos bibliográficos. Las ideas de Jean François Lyotard y Fredric Jameson me parecieron las más significativas y las más apropiadas para un estudio de esta naturaleza, y he procurado exponerlas con una visión suficientemente crítica para librarlas de los entusiasmos y las exageraciones comprensibles en cualquier **toma de posición** en el campo intelectual, apoyando mi lectura, de cuando en cuando, en las ideas de otros teóricos, particularmente Gilles Lipovetsky y Gianni Vattimo.

Para Lyotard, la postmodernidad se definía como una "incredulidad con respecto a los grandes relatos": una pérdida de fe, y la aceptación sin nostalgias de esta pérdida de fe, en

las visiones totalizadoras del cristianismo, y en los sucedáneos humanos que intentaron rellenar el (semi)vacio dejado por lo que Nietzsche denominaba "la muerte de dios", pero que ha sido en realidad, a lo largo de la modernidad, más bien una larga agonía (¿o enfermedad?): una pérdida de fe, también, en las prácticas totalitarias que se practicaban, con alarmante regularidad, en nombre de estas visiones. El hombre postmoderno, según Lyotard, sigue percibiendo, como tantos escritores modernos, un vacío (y baldío) en el mundo contemporáneo; sin embargo, no añora un tiempo mejor, situado en algún momento más o menos concreto del pasado, no se agobia por la falta de explicaciones metafísicas, y no necesita creer en un paraíso ni en el más allá ni en el más acá.

Para Jameson, en cambio, la postmodernidad es un fenómeno ligado directamente a la sociedad contemporánea: la sociedad **post-industrial**, o la sociedad del **capitalismo tardío**, **capitalismo multinacional**, **capitalismo de los media**, etc., según el gusto de cada uno. La postmodernidad, según la definición del norteamericano, es la **lógica cultural** de estas sociedades, que se caracterizan, en primer lugar, por la omnipresencia delirante de los **mass media**. El sujeto que vive en estas sociedades tiende a convertirse en un sujeto no tanto fragmentado (o sea, nostálgico de la unidad perdida o reventada), como disperso, **esquizofrénico**, incapaz de proyectarse en el tiempo.

Este análisis sobre la postmodernidad en términos tanto de la **incredulidad con respecto a los grandes relatos**, como de la **lógica cultural del capitalismo tardío**, me condujo a sendas visiones más o menos determinadas de la literatura postmoderna. Tanto Lyotard como Jameson ya habían desarrollado sus teorías en esta línea, pero con resultados parciales y no siempre coherentes. Me parecía interesante examinar hasta qué punto las ideas de estos teóricos **exigirían**, o **implicarían**, en cada contexto particular, determinadas formas de escribir. Esta ha sido una manera, evidentemente limitada, de considerar **teóricamente**

lo que sería una literatura postmoderna, para luego confrontarla con la (ir)realidad de la literatura que se ha escrito, y que se está escribiendo, en estos tiempos. Una ventaja de este enfoque es que se evita así la tendencia, prevalente entre muchos críticos, de bautizar (y vender) su poesía 'favorita', cualquiera que sea, como postmoderna.

De todos modos, a las teorías de Lyotard y Jameson, y sus respectivas derivaciones literarias, me resultó necesario agregar una tercera corriente postmoderna, y contextualizar la postmodernidad poética como una ruptura con los escritores (y las escrituras) consagrados dentro de la autonomía relativa de un campo poético determinado, en el cual la poesía se evolucionaría con cierta independencia con respecto a los condicionamientos ideológicos y socio-políticos. Subrayé el hecho de que el debate sobre la postmodernidad haya surgido, en un primer momento, del desafío literario planteado por ciertos poetas norteamericanos, a partir de finales de los años 60, a la hegemonía de un **modernism** ya institucionalizado. En este sentido, me servían tanto las ideas de Pierre Bourdieu (sobre las posiciones y tomas de posición en el campo literario moderno), como las de Octavio Paz (la tradición moderna de la ruptura) y las de Harold Bloom (la angustia de la influencia en la poesía moderna). La postmodernidad poética constituiría una ruptura con las visiones propuestas por cada uno de estos teóricos.

Después de esta visión triple de la postmodernidad en cuanto fenómeno ligado, en un primer momento, a los contextos norteamericanos y europeos, examiné su (im)pertinencia en el contexto hispanoamericano, resaltando algunas importantes diferencias que existen entre el desarrollo histórico de los países 'primermundistas' y el continente hispanoamericano. No obstante, concluí que aunque la modernidad, tal como la percibe Lyotard, existiera sólo de una manera muy parcial en los siglos XVIII y XIX, se vivió plenamente, en cambio, en la "inflación ideológica" de los años 60 y 70, que tendría por símbolo a la Revolución Cubana.

Del mismo modo, aunque la sociedad postindustrial o el capitalismo tardío descritos por Jameson, muestran diferencias radicales con la situación de los países hispanoamericanos de las últimas décadas, es innegable que los **mass media**, y diversos artefactos de las sociedades más desarrolladas, hayan irrumpido en estos países, y modificado dramáticamente (a su modo) sus formas de vida.

A continuación, analicé con cierto detenimiento los diversos intentos (norteamericanos y europeos, con algún acólito hispano) que se han hecho, de incorporar la nueva narrativa hispanoamericana como una figura central, y hasta fundacional, dentro del 'canon' de la literatura postmoderna. Critiqué la descontextualización violenta que esta lectura significa, y los problemas que implica para cualquier estudio serio de la postmodernidad cultural y literaria en Hispanoamérica.

Después de esta 'transcontextualización' de teorías ajenas, las tres partes centrales de la tesis entablan un diálogo entre las diversas tendencias postmodernas mencionadas y la obra de tres poetas chilenos, Nicanor Parra, Jorge Teillier y Enrique Lihn. Siguiendo los planteamientos expuestos en la primera parte, investigué la relación de estos autores con los poetas modernos chilenos, y con los diversos grandes relatos ideológicos, políticos y literarios que tuvieran vigencia en el contexto chileno, y su asimilación de las nuevas tecnologías y las nuevas sensibilidades ligadas a la sociedad post-industrial o de los **mass media**.

La crítica ya había mencionado a Parra como un poeta relacionado, de modos distintos, con el fenómeno de la postmodernidad, lo cual no es sorprendente si se recuerdan su trabajo como investigador y profesor universitario de la Física (como los poetas, los científicos también, se supone, son 'antenas' de la cultura), los años que vivió en los países más representativos, en la post-guerra, de la incipiente sociedad post-industrial (Estados Unidos e Inglaterra), y su amistad -desde comienzos de los años 60- con muchos de los

poetas más importantes en las primeras rupturas contra el **modernism**.

He intentado mostrar, en este estudio, que la poesía de Parra escenifica un diálogo tremendamente estimulante con los fenómenos más destacados de la postmodernidad, y constituye un punto de partida privilegiado para investigar este concepto en un contexto hispanoamericano. La ruptura antipoética abriría las puertas de la postmodernidad a la poesía hispanoamericana, al derribar las últimas barreras ideológicas y literarias que la constreñían.

Examiné largamente la relación polémica que existe entre la antipoesía y los poetas sacralizados y consagrados de la guerrilla literaria chilena. La figura del "pequeño dios" tiene sentido no sólo en el contexto de la poesía huidobriana, sino también en el de los dos Pablos, de Rokha y Neruda, y analicé la ruptura más o menos explícita de la antipoesía con estos tres escritores, la desacralización de sus conceptos del Poeta y de la Poesía. Luego, en una serie de estudios comparativos, mostré cómo se diferenciaban dos poéticas que en algún sentido encarnarían el cambio de la modernidad a la postmodernidad literaria.

La desacralización de estos poetas mayores se extiende, en Parra, a la de los grandes relatos religiosos, marxistas y capitalistas, como se ve de un modo ejemplar en el libro La camisa de fuerza, cuyo título en sí indica una oposición a la autoridad dogmática representada por estos relatos tanto en sus teorías como en sus manifestaciones concretas en la sociedad moderna. El poema "Padre nuestro" de Parra, contrapuesto a una serie de poemas modernos basados sobre el mismo intertexto bíblico, me parecía particularmente ilustrativo de la visión antipoética de la religión, un gran relato arraigado con una profundidad mayor en Hispanoamérica que en los países 'centrales' de la modernidad, lo cual explicaría, además, la divinización del marxismo en la poesía de Neruda, y la equiparación de los grandes relatos cristiano y marxista en tantos textos parrianos. En mi lectura de La camisa de fuerza, hice hincapié en el contexto chileno de los años 60, sujeto a la euforia de la inflación ideológica,

contra la cual la voz antipoética se exploya con lacerante ironía.

En la última sección sobre Parra, estudié cómo la antipoesía, sobre todo a partir de Versos de salón, responde a la sociedad de los **mass media**, asimilando sus contenidos y su 'lógica cultural', incorporando sus discursos y sus ritmos (el flujo total), y encarnando poéticamente su debilitamiento del sujeto (escritura esquizofrénica). Me centré sobre todo en la relación de la antipoesía con los lenguajes periodísticos y publicitarios, e interpreté los Artefactos como un esfuerzo, tal vez desesperado, de provocar un impacto significativo en el lector contemporáneo, usando los mismos métodos de la sociedad contemporánea.

Creo que este estudio sobre Parra podría cotejarse y complementarse con un breve artículo, "Notas sobre la poesía hispanoamericana actual", en el cual Pedro Lastra enumera cuatro tendencias de la poesía actual del continente "que, por la novedad de su ocurrencia respecto del pasado inmediato, o por sus intensificaciones y variaciones, revelan un sistema de preferencias peculiar y diverso".¹ La 'actualidad', para el crítico, corresponde a esos autores nacidos después de 1914, el año del nacimiento de Octavio Paz y de Nicanor Parra, que sería para él y otros estudiosos (Saul Yurkievich, José Olivio Jiménez, Homero Aridjis), una especie de fecha-límite para el término de la modernidad poética en Hispanoamérica. De ahí que entre los poetas actuales considerados por Lastra se encuentren Gonzalo Rojas, nacido en 1917, y poetas más jóvenes como Eliseo Diego, Ernesto Cardenal, Alvaro Mutis, Juan Gelman, Enrique Lihn, Carlos Germán Belli y Oscar Hahn (x). Según Lastra, las cuatro tendencias más características de estos poetas son: (a) la frecuente aparición del personaje, de la máscara o del doble en el espacio poético, (b) el recurso a la narratividad, (c) el abierto uso de la intertextualidad, y (d) una marcada tendencia autorreflexiva o metapoética (xi-xvii).

Quisiera destacar, dada la "novedad" que Lastra otorga a estos rasgos "actuales", la

¹INTI 18-19 (1983-84): ix.

presencia inconfundible de todos ellos dentro de la poesía de Parra: hay una diversidad de personajes-hablaantes ya en los primeros antipoemas, en "El peregrino", "La víbora", "El túnel", y "Soliloquio del individuo", todos los cuales son, además, textos narrativos;² el uso de la intertextualidad se observa ya en "Advertencia al lector", y en cierto sentido existe - frecuentemente en la forma de la interdiscursividad- como una constante en la actividad deconstructiva de la **anti**-poesía de textos y discursos pre-existentes; por otro lado, "Advertencia al lector" es un texto eminentemente metapoético, como lo son también muchos poemas de Versos de salón ("Cambios de nombre", "La montaña rusa", "Advertencia", etc.) y de libros posteriores.

Me parece importante destacar esto porque, si bien Octavio Paz, nacido en 1914, podría considerarse el último de los grandes poetas modernos de Hispanoamérica, me parece que hay muchos motivos por considerar a Parra, nacido en el mismo año, como el primer poeta "actual", o postmoderno, del continente hispanoamericano. De hecho, estoy convencido de que la importancia histórica, en este sentido, de Parra, ha sido escamoteada por muchos críticos, debido a su perenne incorrección política (y poética), lo cual le ha significado una marginación en muchos círculos. De todos modos, me interesa resaltar que la supuesta 'novedad' de las tendencias señaladas por Lastra pertenece sobre todo a la novedad de la antipoesía, la cual, al anular las jerarquizaciones que regían la poesía moderna, también disuelve la noción de la novedad tal como se había concebido con anterioridad.

Donde Lastra ha buscado recursos poéticos característicos de la actualidad, yo he procedido, en esta tesis, desde la base de diversas corrientes teóricas sobre la postmodernidad, para examinar la relevancia de ésta no sólo en Parra, sino también en Teillier y en Uihn. Es

²Lastra sí destaca la importancia de Parra en la consagración del recurso a la narratividad (xiv).

decir, he leído la poesía de estos tres chilenos como una manifestación literaria que entra en diálogo, desde su contexto particular, con determinadas tendencias del mundo actual: la proliferación de los medios de comunicación de masas, la incredulidad con respecto a los grandes relatos, la desacralización del sujeto fuerte, etc.

Teillier y Lihn, como se ha visto a lo largo de estas páginas, reaccionan de maneras muy distintas a las problemáticas del mundo actual. La poesía de Teillier comparte muchas de las reservas antipoéticas con respecto a los poetas de la guerrilla literaria, pero es menos iconoclasta (en parte, seguramente, porque la ruptura ya se había hecho), y procura situarse dentro de cierta tradición de la poesía chilena. He estudiado cómo el gran relato creado, con cierto voluntarismo, por la teoría lárca, domina la obra de Teillier, que busca recuperar, o de acceder a una realidad verdadera o secreta, perdida en la sociedad contemporánea, pero que existió (acaso) en una Edad de Oro, o en ciertos momentos privilegiados de la infancia. Esta búsqueda se muestra insostenible en la práctica de la obra de Teillier, donde se abren - y se van ensanchando- grietas irremediables en sus visiones utópicas del mundo y de la poesía. Asimismo, el rechazo total de la sociedad de los **media**, en las teorías lárca, también se ve desarticulado por la creciente presencia en esta poesía de los artefactos de la tecnología contemporánea, que van seduciendo, a pesar suyo, al poeta-personaje.

El deseo de ordenar el caos del mundo mediante el mito, detectado por Eliot en su ensayo sobre Ulysses, es una señal de la **modernidad** de Teillier. Ahora bien, esta búsqueda de un orden fracasa. Hay un poema suyo que se titula "Antes del desorden" (MH 35), que habla de la juventud del poeta ("¿Qué edad tenía? / ¿Veintidós años, veintitrés años?"). El poema ha sido interpretado como una visión del caos traído por el golpe militar de 1973, pero

es notable que para Teillier, la Unidad Popular también significaba el "desorden".³ La verdad es, sin embargo, que el desorden tiene un significado mucho más amplio en la poesía lórica. El desorden es el darse cuenta de la pérdida irremediable del tiempo idílico del mito, de la comunidad idílica de la aldea, y de las aventuras idílicas de la infancia; es el desorden provocado por los **mass media**, que fragmentan y dispersan lo que era, para Teillier, la mejor parte del hombre; es el desorden del alcohol, que carcome la mente del poeta-hablante, y lo hunde en el pozo del alcoholismo; y es el desorden de una poesía que ya no viene a los labios del poeta sino como una reescritura suelta, que ha perdido la confianza de pertenecer a una determinada **línea de poesía** y a una hermandad de poetas que incluiría René Guy Cadou, Esenin, Machado y tantos otros, sino como una reescritura descriteriada, un pastiche que se ha escapado de las manos del poeta.

En este sentido, mi lectura de la poesía lórica ha sido una lectura trágica. Las esperanzas nostálgicas que guardaba, y que necesitaba, el poeta lórico (con su **nostalgia del futuro**) se evaporan en el aire. Se podría decir que esta poesía moderna, caracterizada por su búsqueda de un orden mítico y literario compensatorio en el desorden reinante en la sociedad actual, se postmoderniza en Teillier, a la vez que el hablante toma cuenta de la imposibilidad -y de su propia incapacidad- de encontrar semejante orden. El desorden que él mismo percibe en el **descentramiento** su última poesía, que ya renuncia al orden, es una señal de esta postmodernización.

La poesía de Enrique Lihn se caracteriza sobre todo por el "rencor inagotable" con el que enfrenta la vida y también el propio acto de escribir. La amargura atormentada de Lihn se intuye en sus relaciones literarias con los poetas mayores -Huidobro y Neruda, y también

³"Yo sabía que eso iba a pasar. No podíamos vivir en el desorden" (en Olivárez, Conversaciones: 106). Jaime Valdivieso, en "La otra realidad de Teillier", relaciona el poema "Antes del desorden", con la dictadura (El Mercurio, 13 de Agosto de 1995: E20).

Darío-, marcadas por una angustia de la influencia y por un rechazo lleno de mala conciencia (el poeta se da cuenta de que él mismo participa en muchos de los defectos criticados).

Lihn comparte el espíritu desacralizador de la antipoesía y, como Parra, arremete contra los grandes relatos del cristianismo, del marxismo, del capitalismo y de la literatura. El poeta rebela violentamente contra todas las ideas e instituciones represivas, atacando con virulencia la hipocresía y las pretensiones ajenas. He señalado la importancia determinante que tiene la educación religiosa del poeta-hablante en su visión y sus experiencias del mundo. La tremenda angustia que caracteriza su relación con la religión hace pensar que su obra sigue operando, en cierta medida, bajo la sombra del gran relato cristiano. La muerte (o agonía) del dios cristiano sigue doliendo en esta poesía (y también en su país).

En cuanto a la incorporación de elementos de la sociedad actual en la poesía de Lihn, es notable su rechazo a los medios de comunicación masiva y a la sociedad consumista: sin embargo, el hablante lihneano no logra trascender, desde la marginalidad, el degradado espacio de la ciudad contemporánea en que deambula, y no tiene más remedio que participar y (des)integrarse en ella. Su conciencia de estar trabajando con los "restos" de las sociedades y las culturas europeas y norteamericanas, se plasma en una visión del metequismo del escritor hispanoamericano, cuyo eclecticismo (lamentado por Lihn) parecería tener alguna conexión con el eclecticismo propiamente postmoderno, aunque carezca, en la poesía de Lihn, de un bricolage textual relacionado (en cuanto lógica cultural) con los **mass media**.

Aparte de la actitud desacralizadora, los aspectos en que la poesía de Lihn se prestan con mayor interés a una lectura postmoderna, serían el de su mezcla de un lenguaje coloquial (ajeno a los grandes estilos modernos) con una autorreflexividad narcisista (metapoética e intertextual) desplegada explícitamente en la superficie textual, y el correspondiente narcisismo del hablante, fascinado y atormentado por su propia imagen, y por las

contradicciones y desgarramientos de su (mala) conciencia.

En varias partes de este estudio, he insistido en que mi intención no sea, de ningún modo, decorar a estos poetas con la etiqueta ("postmoderno") de turno, anquilosándolos como el desafortunado Prufrock de Eliot, para dejarlos **formulated**, y **sprawling on a pin**. Creo, eso sí, que la postmodernidad, por muy desagradable que resulte el término -y cualquier término, tal vez, de alcances tan ambiciosos-, es el concepto que mejor sirve para enfrentar, críticamente, los factores más determinantes de unas sociedades y literaturas occidentales que responden, de maneras relativamente divergentes, a los grandes desafíos contemporáneos del descreimiento galopante y de la presencia arrolladora de los **mass-media**. Espero que esta tesis haya servido para aclarar las posibilidades de usar este concepto tan plurivalente en un contexto hispanoamericano y, sobre todo, para enriquecer la lectura de los tres grandes poetas aquí estudiados.

BIBLIOGRAFIA

MODERNIDAD Y POSTMODERNIDAD

- Africa Vidal, María Carmen. ¿Qué es el posmodernismo? Alicante, Universidad de Alicante, 1989.
- Allen, Donald y George F. Butterick, eds. The Postmoderns: The New American Poetry Revisited. New York, Grove Weidenfield, 1982.
- Anderson, Perry. "Modernidad y revolución". En Casullo, ed., El debate modernidad-posmodernidad: 92-116.
- Barth, John. "La literatura postmoderna". Espacios (de crítica y producción), Buenos Aires, (1986) 4-5: 27-34.
- Baudrillard, Jean. De la seducción. Trad. por Elena Benarroch. Madrid, Cátedra, 1989.
- - -, Las estrategias fatales. Trad. por Joaquín Jordá. Barcelona, Anagrama, 3ª ed., 1991.
- Behler, Ernst. Irony and the Discourse of Modernity. Seattle, University of Washington Press, 1990.
- Benjamin, Walter. Discursos interrumpidos I. Trad. por Jesús Aguirre. Buenos Aires, Taurus, 1989.
- Berman, Marshall. All that is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity. London, Verso, 1983.
- Bermúdez, Silvia. "Co(g)ito, ergo sum: Jenaro Talens, René Descartes y la postmodernidad". Anales de la Literatura Española Contemporánea 18:1-2 (1993): 183-192.
- Bloom, Harold. The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry. Oxford, Oxford University

- Press, 1973.
- - -, The Western Canon: The Books and Schools of the Ages. London, MacMillan, 1995.
- Booth, Wayne. The Rhetoric of Irony. Chicago, University of Chicago Press, 1988.
- Bourdieu, Pierre. Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario. Trad. por Thomas Kauf. Barcelona, Anagrama, 1995.
- Bratosevich, Nicolás. Postmodernismo y vanguardia. Madrid, Editorial La Muralla, 1979.
- Britto García, Luis. "Literatura y postmodernidades". Literatura y Lingüística, Santiago de Chile, 7 (1994): 17-26.
- Brooker, Peter, ed. e intro. Modernism/Postmodernism. London, Longman, 1992.
- Brunner, José Joaquín. Un espejo trizado: Ensayos sobre cultura y políticas culturales. Santiago de Chile, Flacso, 1988.
- Bürger, Peter. Teoría de la vanguardia. Trad. por Jorge García. Barcelona, Península, 1987.
- Calderón, Fernando, comp. e intro. Imágenes desconocidas: La modernidad en la encrucijada postmoderna. Buenos Aires, Clacso, 1988.
- Calinescu, Matei. "Introductory Remarks: Postmodernism, the Mimetic and Theatrical Fallacies". En Calinescu y Fokkema, eds., Exploring Postmodernism: 3-16.
- - -, Cinco caras de la modernidad: Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo. Trad. por María Teresa Beguiristain. Madrid, Tecnos, 1991.
- Calinescu, Matei y Douwe Fokkema, eds. Exploring Postmodernism. Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 1987.
- Callinicos, Alex. Against Postmodernism: A Marxist Critique. Oxford, Polity Press, 1989.
- Campos, Javier F. "Lírica chilena de fin de siglo y (post)modernidad neoliberal en América Latina". Revista Iberoamericana 168-169 (1994): 891-912.

- Casullo, Nicolás. "Posmodernidad de los orígenes". Nuevo Texto Crítico 6 (1990): 95-104.
- , comp. El debate modernidad-posmodernidad. Buenos Aires, Puntosur, 3ª ed., 1991.
- Collazos, Oscar, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa. Literatura en la revolución y revolución en la literatura. México, Siglo XXI, 2ª ed., 1971.
- Connor, Steven. Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary. Oxford, Basil Blackwell, 1989.
- Cornejo-Parriego, Rosalía. La escritura posmoderna del poder. Madrid: Fundamentos, 1993.
- Crimp, Douglas. "Sobre las ruinas del museo". En Foster, ed., La postmodernidad: 75-91.
- Cuadros, Ricardo. "Pensamiento postmoderno y deslinde latinoamericano". Literatura y Lingüística, Santiago de Chile, 7 (1994): 27-58.
- Dawes, Greg. "Hacia una rearticulación del posmodernismo en América Latina: el caso de la poesía nicaragüense". Nuevo Texto Crítico 7 (1991): 85-107.
- Debicki, Andrew P. "Una poesía de la postmodernidad: los novísimos". Anales de Literatura Española Contemporánea 14:1 (1989): 33-50.
- De la Fuente, José. "El post-modernismo y las anteojeras de Nicanor Parra". Literatura y Lingüística, Santiago de Chile, 7 (1994): 127-144.
- De Toro, Alfonso. "Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)". Revista Iberoamericana 155-156 (1991): 441-467.
- D'haen, Theo y Hans Bertens, eds., Postmodern Fiction in Europe and the Americas. Amsterdam, Rodopi, 1988.
- Donoso, José. Historia personal del "Boom". Barcelona, Anagrama, 1972.
- Eagleton, Terry. "Capitalism, Modernism, Postmodernism". New Left Review 152 (1984): 60-73.

- Eco, Umberto. "Lo posmoderno, la ironía, lo ameno". En Apostillas a "El nombre de la rosa". Trad. por Ricardo Pochtar. Barcelona, Lumen, 2ª ed., 1985.
- - -, Obra abierta. Trad. por Roser Berdagué. Barcelona, Ariel, 3ª ed., 1990.
- Eliot, T.S. The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism. London, Methuen, 7ª ed., 1960.
- Fernan, Claudia. Política y posmodernidad: hacia una lectura de la anti-modernidad en Latinoamérica. Miami, Iberian Studies Institute, 1993.
- Fiedler, Leslie. Esperando el fin: la crisis racial, sexual y cultural en los Estados Unidos. Trad. por María Raquel Bengolee. Caracas, Monte Avila, 1970.
- Foster, Hal, ed. La postmodernidad. Trad. por Jordi Fibla. Barcelona, Kairos, 1985.
- Foucault, Michel. Las palabras y las cosas. Trad. por Elsa Cecilia Frost. México, Siglo XXI, 21ª ed., 1991.
- Franco, Jean. "¿La historia de quién?: La piratería postmoderna". Revista de Crítica Literaria Latinoamericana 33 (1991): 11-20.
- - -, "Memoria, narración y repetición: La narrativa hispanoamericana en la época de la cultura de masas". En Angel Rama, coord., Más allá del boom: literatura y mercado. México, Marcha, 1981: 111-129.
- Friedrich, Hugo. Estructura de la lírica moderna. Trad. por Juan Petit. Barcelona, Seix Barral, 1959.
- Fuentes, Carlos. La nueva novela hispanoamericana. México, Editorial Joaquín Mortiz, 3ª ed., 1972.
- Gallardo, Francisco. "¡Al fin! Todos somos posmodernos. La cultura material como paradigma de lo cotidiano". Mapocho 35 (1994): 193-199.
- Galván, Fernando. "Postmodernismo: las formas de la heterogeneidad". La Página,

Tenerife, 2 (1992): 33-47.

García Canclini, Néstor. "El debate posmoderno en Iberoamérica". Cuadernos Hispanoamericanos 463 (1989): 79-92.

---, Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad. México, Grijalbo, 1990.

García Díez, Enrique. "Experiencia & experimento". Quimera 70-71 (1985): 28-33.

Gutiérrez Mouat, Ricardo. "Autoridad moderna y posmoderna en la narrativa hispanoamericana". Nuevo Texto Crítico 6 (1990): 121-134.

Habermas, Jürgen. "Modernidad, un proyecto incompleto". En Casullo, El debate modernidad-posmodernidad: 131-144.

Hall, Donald, comp. e intro. Contemporary American Poets. London, Penguin, 1972.

Hamburger, Michael. La verdad en la poesía: Tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años 60. Trad. por Miguel Angel Flores y Mercedes Córdoba Magno. México, FCE, 1991.

Harvey, David. The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change. Oxford, Basil Blackwell, 1989.

Hassan, Ihab. The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature. New York, Oxford University Press, 1982.

Heller, Agnes y Ferenc Fehér. Políticas de la postmodernidad: Ensayos de crítica cultural. Trad. por Montserrat Gurgui. Barcelona, Península, 1989.

Hopenhayn, Martín. Ni apocalípticos ni integrados: Aventuras de la modernidad en América Latina. Santiago de Chile, FCE, 1994.

Hutcheon, Linda. A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms. London and New York, Routledge, 1985.

- - -, A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. London y New York, Routledge, 1988.
- - -, The Politics of Postmodernism. London y New York, Routledge, 1989.
- Huyssen, Andreas. After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism. Indiana, Indiana University Press, 1986.
- - -, "Guía del posmodernismo". En N.Casullo, ed., El debate modernidad-posmodernidad: 266-318.
- Jameson, Fredric. "Postmodernism y sociedad de consumo". En Foster, La postmodernidad: 165-186.
- - -, Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism. London, Duke University Press, 1991.
- Jencks, Charles. El lenguaje de la arquitectura postmoderna. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 3ª ed., 1984.
- Juanes, Jorge. "La postmodernidad y la cultura de occidente". Casa del Tiempo, México, VIII:81 (Enero de 1989): XV-XVII.
- Larsen, Neil. "Posmodernismo e imperialismo: teoría y política en Latinoamérica". Nuevo Texto Crítico 6 (1990): 77-94.
- Lechner, Norbert. Los patios interiores de la democracia: Subjetividad y política. Santiago de Chile, FCE, 2ª ed., 1990.
- Lipovetsky, Gilles. La era del vacío: Ensayos sobre el individualismo contemporáneo. Barcelona, Anagrama, 5ª ed., 1992.
- Löwenthal, Leo. "Perspectivas históricas de la cultura pop". En Daniel Bell et al., La industria de la cultura, Trad. de María Ester Benítez, Madrid, Alberto Lorazón, 1969: 215-239.

- Lyotard, Jean François. La condición postmoderna: Informe sobre el saber. Trad. por Mariano Antolín Rato. Madrid, Cátedra, 1984.
- - -, La posmodernidad (explicada a los niños). Trad. por Enrique Lynch. Barcelona, Gedisa, 1987.
- McHale, Brian. Postmodernist Fiction. London y New York, Methuen, 1987.
- Machín, Horacio. "Conversación con Fredric Jameson". Nuevo Texto Crítico 7 (1990): 3-18.
- Marchán Fiz, Simón. "Le bateau ivre: para una genealogía de la sensibilidad postmoderna". Revista de Occidente 42 (1984): 7-28.
- Marcos, Juan Manuel. De García Márquez al postboom. Madrid, Orígenes, 1986.
- Martínez, Renato. "Neruda y la poética de las cosas: reflexiones sobre modernidad y postmodernidad". Revista Iberoamericana 168-169 (1994): 739-749.
- Mazzaro, Jerome. Postmodern American Poetry. Chicago, University of Illinois Press, 1980.
- Mazzei, Norma. Postmodernidad y narrativa latinoamericana. Buenos Aires, Filofalsia, 1990.
- Monsivais, Carlos. "Penetración cultural y nacionalismo (el caso mexicano)". En Pablo González Casanova (coord.), No intervención, autodeterminación y democracia en América Latina, México, Siglo XXI-UNAM, 1983: 75-89.
- Morandé, Pedro. Cultura y modernización en América Latina. Madrid, Ediciones Encuentros, 1987.
- Moreiras, Alberto. "Transculturación y pérdida del sentido: el diseño de la postmodernidad en América Latina". Nuevo Texto Crítico 6 (1990): 105-119.
- Ortega, Julio. "El postmodernismo en América Latina". En K. McDuffie y Rose Minc, eds.

- Homenaje a A. Roggiano. En este aire de América. México, IILI, 407-420.
- Paz, Octavio. "¿Postmodernidad?", y "El romanticismo y la poesía contemporánea". Vuelta 127 (Junio de 1987): 11, 20-27.
- - -, Los hijos del limo. Barcelona, Seix Barral, 3ª ed., 1990.
- Picó, Josep, ed. Modernidad y postmodernidad. Madrid, Alianza, 1988.
- Pineda Botero, Alvaro. Del mito a la posmodernidad: La novela colombiana de finales del siglo XX. Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1990.
- Pritchett, Kay. Four Postmodern Poets of Spain: A Critical Introduction with Translations of the Poems. Fayetteville, The University of Arkansas Press, 1991.
- Pulgarín, Amalia. Metaficción historiográfica: La novela histórica en la narrativa hispánica postmodernista. Madrid: Editorial Fundamentos, 1995.
- Rama, Angel. Novísimos narradores hispanoamericanos en Marcha 1964/1980. México, Marcha, 1981.
- - -, Rubén Darío y el modernismo. Barcelona, Alfadil, 1985.
- Rincón, Carlos. "Modernidad periférica y el desafío de lo postmoderno: perspectivas del arte narrativo latinoamericano". Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Lima, XV:29 (1989): 61-104.
- Roa, Armando. Modernidad y posmodernidad: Coincidencias y diferencias fundamentales. Santiago de Chile, Andrés Bello, 1995.
- Ruffinelli, Jorge. "Los 80: ¿Ingreso a la posmodernidad?". Nuevo Texto Crítico 6 (1990): 31-42.
- Russell, Charles. Poets, Prophets, and Revolutionaries: The Literary Avant-Garde from Rimbaud through Postmodernism. Oxford, Oxford University Press, 1985.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. "Posmodernidad, posmodernismo y socialismo". Casa de las

- Américas 175 (1989): 137-144.
- Siles, Jaime. "La poesía primera de Salinas y la postmodernidad (Notas para un catálogo de semi-coincidencias)". Revista de Occidente 126 (1991): 151-157.
- Skármeta, Antonio. "Al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano". En Angel Rama, coord., Más allá del boom: literatura y mercado, México, Marcha, 1981: 263-285.
- Solotarevsky, Myrna. Literatura/Paraliteratura. Maryland, Hispamérica, 1988.
- Sontag, Susan. Contra la interpretación. Trad. por Horacio Vázquez Rial. Barcelona, Seix Barral, 2ª ed., 1984.
- Subercaseaux, Bernardo. "Nueva sensibilidad y horizonte "post" en Chile (Aproximaciones a un registro)". Nuevo Texto Crítico 6 (1990): 135-145.
- Umbral, Francisco. Guía de la posmodernidad: Crónicas, personajes e itinerarios madrileños. Madrid, El Papagayo, 1987.
- Vattimo, Gianni. El fin de la modernidad. Trad. por Alberto L. Bixio. Barcelona, Gedisa, 1986.
- - -, La sociedad transparente. Trad. por Teresa Oñate. Barcelona, Paidós, 1989.
- Volek, Emil. "El hablador de Vargas Llosa: Del realismo mágico a la postmodernidad". Cuadernos Hispanoamericanos 509 (1992): 95-102.
- Weber, Max. La ética protestante y el espíritu del capitalismo. Barcelona, Península, 9ª ed., 1989.
- Wellmer, Albrecht. "La dialéctica de la modernidad y la postmodernidad". Trad. por Manuel Jiménez Redondo. En Picó, Modernidad y postmodernidad: 103-140.
- Wilde, Alan. Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987.

Yúdice, George. "¿Puede hablarse de postmodernidad en América Latina?". Revista de Crítica Literaria Latinoamericana 29 (1989): 105-128.

- - -, "El conflicto de posmodernidades". Nuevo Texto Crítico 7 (1990): 19-33.

Zárate, Armando. "Poesía concreta, semiótica y antipoema en la cultura dominante del posmodernismo". Alba de América 12:22/23 (1994): 405-414.

Zavala, Iris. "On the (Mis-)Uses of the Post-Modern: Hispanic Modernism Revisited". En D'haen y Berténs, eds., Postmodern Fiction in Europe and the Americas: 83-113.

BIBLIOGRAFIA DE NICANOR PARRA

Obra poética

Cancionero sin nombre. Santiago de Chile, Nascimento, 1937.

Poemas y antipoemas. Santiago, Nascimento, 1954.

Poemas and Antipoems. Edición bilingüe, trad. de Lawrence Ferlinghetti et al., New York, New Directions, 1967.

"poemas y ARTEFACTOS". Arbol de Letras, Santiago, 8 (1968): 75-76.

Obra gruesa (incluye: Poemas y antipoemas, 1954; La cueca larga, 1958; Versos de salón, 1962; Canciones rusas, 1967; La camisa de fuerza, 1968; y Otros poemas, 1968).
Santiago, Editorial Universitaria, 1969.

Poemas. La Habana, Casa de las Américas, 1969.

Antipoemas: antología (1944-1969). Barcelona, Seix Barral, 1972.

Artefactos. Santiago, Ediciones Nueva Universidad, 1972.

Emergency Poems. Edición bilingüe, trad. de Miller Williams. New York, New Directions, 1972.

"El Quebrantahuesos" (con Alejandro Jodorowsky y Enrique Lihn) y "news from nowhere".

Manuscritos 1 (1975): 2-24, 89-116.

Sermones y prédicas del Cristo de Elqui. Santiago, Estudios Humanísticos, 1977.

Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui. Valparaíso, Ganymedes, 1979.

Ecopoemas. Valparaíso, Gráfica Marginal, 1982.

Chistes par(r)a (des)orientar a la (policía) poesía. Santiago, Ediciones Galería Epoca, 1983.

Poesía política. Santiago, Bruguera, 1983.

Hojas de Parra. Santiago, Ganymedes, 1985.

Poemas para combatir la calvicie (muestra de antipoesía). México, FCE, 1993.

"¿Qué sería de este país sin Vicente Huidobro?" (Discurso de Parra a cien años del nacimiento de Huidobro). La Epoca, 12 de Septiembre de 1993: B7-8.

Poesía y antipoesía. Madrid, Castalia, 1994.

Artículos/Discursos de Parra

"Poetas de la claridad". Atenea 380-381 (1958): 43-48.

Discursos (en colaboración con Pablo Neruda). Santiago, Nascimento, 1962.

"'Parralabras' de Nicanor, el antipoeta: Extractos del discurso con que el artista agradeció los homenajes en sus 80 años". La Nación, Santiago, 31 de Agosto de 1994: 53.

Entrevistas con Parra

Benedetti, Mario. "Nicanor Parra o el artefacto con laureles". En Los poetas comunicantes. Montevideo, Marcha, 1972: 41-63.

Cárdenas, María Teresa. "Nicanor Parra: PARRESIA". El Mercurio, ("Revista de Libros"), Santiago, 4 de Septiembre de 1994: 1, 4-5, 8.

Donoso, José. "Parra: Reniega del código, la mesa y el reloj". Ercilla, Santiago, 27 de Julio de 1960.

Droguett Alfaro, Luis. "Diálogo apócrifo con Nicanor Parra". Atenea 383 (1959): 74-82.

- Ehrmann, Juan. "Un nihilista complaciente". Ercilla, Santiago, 1626, 3 de Agosto de 1966: 35.
- Huasi, Julio. "El antipoeta y las propinas". Punto Final 89 (1969): 12-13.
- Larraín, Ana María. "& remember: hacéis mal en sacarme de mi tumba". El Mercurio (Revista de Libros), 23 de Septiembre de 1990: 1, 4-5.
- - -, "Nicanor Parra: 'Yo prefiero seguir buscándole el cuesco a la breva'". El Mercurio (Revista de Libros), 7 de Julio de 1991: 1, 4-5.
- Latorre, Marina. "Nicanor Parra en un mar de preguntas". Portal, Santiago, 4 (1966): 2-3.
- Lerzundi, Patricio. "In Defense of Antipoetry: an Interview with Nicanor Parra". Review 4-5 (1971/1972): 65-71.
- Marras, Sergio. "Materiales de demolición". En América Latina (marca registrada), Santiago, Zeta, 1992, 369-390.
- Morales, Leonidas. Conversaciones con Nicanor Parra. Santiago, Universitaria, 1991.
- Paz, Amanda. "Nicanor Parra, poeta del na' que ver". La Estrella del Norte, Antofagasta, 7 de Septiembre de 1969: 5-6.
- Pérez-Luna, Elisabeth. "Nicanor Parra: un año en Nueva York (1970)". En A.Flores y D.Medina, eds., Aproximaciones a la poesía de Nicanor Parra: 25-34.
- Piña, Juan Andrés. "La antipoesía no es un juego de salón". En Conversaciones con la poesía chilena. Santiago, Pehuén, 1990: 13-51.
- Silva, Samuel. "Parra en libre plática". La Bicicleta, Santiago, 6 (1980): 37.
- Zerán, Faride. "Nicanor Parra". En Al pie de la letra: entrevistas de fin de siglo. Santiago, Grijalbo, 1995: 76-82.
- - -, "Las seducciones de Nicanor Parra". En Al pie de la letra: 260-269.

Bibliografía crítica sobre Parra

Libros

Carrasco, Iván. Nicanor Parra: La escritura antipoética. Santiago, Editorial Universitaria, 1990.

Flores, Angel y Dante Medina, eds. Aproximaciones a la poesía de Nicanor Parra. México, EDUG, 1991.

Gottlieb, Marlene. No se termina nunca de nacer: La poesía de Nicanor Parra. Madrid, Playor, 1977.

Grossman, Edith. The Antipoetry of Nicanor Parra. Nueva York, New York University Press, 1975.

Montes, Hugo y Mario Rodríguez Fernández. Nicanor Parra y la poesía de lo cotidiano. Santiago, Editorial del Pacífico, 1970.

Morales, Leonidas. La poesía de Nicanor Parra. Santiago, Andrés Bello, 1972.

Rein, Mercedes. Nicanor Parra y la antipoesía. Montevideo, Universidad de la República, 1970.

Rodríguez, Mario. Orbita de Nicanor Parra. Concepción, Chile, Ediciones Universidad de Concepción, Cuadernos del Bío Bío, 1996.

Salvador Jofré, Alvaro. Para una lectura de Nicanor Parra (el proyecto ideológico y el inconsciente). Sevilla, Editorial Universitaria, 1976.

Schopf, Federico. De la vanguardia a la antipoesía. Roma, Bulzoni, 1986.

Yamal, Ricardo. Sistema y visión de la poesía de Nicanor Parra. Valencia, Ediciones Albatros Hispanófila, 1985.

Artículos y comentarios críticos

- AA.AA. "Nicanor Parra: Antipremio Nacional de Literatura". El Siglo, Santiago, 17 de Septiembre de 1969: 1.
- - -, "Los artefactos de Nicanor Parra: una exposición de su verdadero pensamiento político". Puro Chile, Santiago, 11 de Febrero de 1973: 7.
- - -, "Auténticamente parriano". Hoy, Santiago, 6-12 de Julio de 1983: 13.
- Alegria, Fernando. "Parra anti Parra". En Literatura y revolución, México, FCE, 1970: 173-189.
- Alonso, María Nieves. "El último poemario de Nicanor Parra". Repertorio Americano 3 (1981): 24-26.
- - -, "El espejo y la máscara de la antipoesía". Revista Chilena de Literatura 33 (1989): 47-60.
- Alonso, María Nieves y Gilberto Triviños. "Poesía par(r)a desorientar a la poesía". Atenea 461 (1990): 89-96.
- Antúnez, Nemesio. "Nicanor Parra". El Mercurio, Santiago, 31 de Agosto de 1968.
- Arias, Maximino. "Nicanor Parra: un ateo timorato". Mensaje, Santiago, 237 (1975): 107-115.
- Benedetti, Mario. "Nicanor Parra descubre y mortifica su realidad". En Letras del continente mestizo, Montevideo, Arca, 2ª ed., 1969: 101-114.
- Binns, Niall. "Neruda y Nicanor Parra: ¿un cuarto en la guerrilla literaria?". Boletín Fundación Pablo Neruda, Santiago, V:18 (1993): 2-8.
- - -, "Nicanor Parra y la guerrilla literaria". Cuadernos Hispanoamericanos 537 (1995): 83-99.

- Borgeson, Jr., Paul W. "Lenguaje hablado/lenguaje poético: Parra, Cardenal y la antipoesía". Revista Iberoamericana 118-119 (1982): 383-389.
- Campos, Javier. "Sermones y prédicas del Cristo de Elqui y Nuevos sermones del Cristo de Elqui". Literatura Chilena. Creación y Crítica XX (1982): 34-35.
- Carrasco, Iván. "La antipoesía y la lírica moderna". Estudios Filológicos, Valdivia, Chile, 21 (1986): 69-89.
- Castro Ríos, Eduardo. "La desacralización del yo poético en Manifiesto de Nicanor Parra". Alpha 2 (1986): 9-18.
- Cecereu, Luis y Monckeberg, Beatriz. "Concepciones de la poesía, desde la obra de Nicanor Parra". Aisthesis, Santiago, 12 (1979): 62-75.
- Costa, René de. "Para una poética de la (anti)poesía". Revista Chilena de Literatura 32 (1988): 7-29.
- Debicki, Andrew P. "La distancia psíquica y la experiencia del lector en la poesía de Nicanor Parra". En Poetas hispanoamericanos: Punto de vista, perspectiva, experiencia, Madrid, Gredos, 1976: 159-190.
- De la fuente, José Alberto de. "El postmodernismo y las anteojeras de Nicanor Parra". Literatura y Lingüística, Santiago, 7 (1994): 127-144.
- Fernández, Teodosio. "De la antipoesía". En La poesía hispanoamericana en el siglo XX, Madrid, Taurus, 1987: 102-113.
- Fernández Retamar, Roberto. "Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica". En Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones, La Habana, Cuadernos Casa, 1975: 111-126.
- Fuenzalida, Héctor. "Nicanor Parra, collage con artefacto". Boletín de la Universidad de Chile 102-103 (1970): 62-73.

- Goic, Cedomil. "La antipoesía de Nicanor Parra". En Goic, ed., Historia y crítica de la literatura hispanoamericana, Vol. III (época contemporánea), Barcelona, Editorial Crítica, 1988: 215-220.
- Huneus, Cristián. "Sobre la poesía de Parra". Mensaje, Santiago, 262 (1977): 491-498.
- Ibáñez-Langlois, José Miguel. "La poesía de Nicanor Parra". Introducción a N. Parra, Antipoemas, Barcelona, Seix Barral, 1972: 9-66.
- - -, Poesía chilena e hispanoamericana actual. Santiago, Nascimento, 1975: 256-289.
- Lefebvre, Alfredo. "Discurso fúnebre". En Poesía española y chilena: Análisis e interpretación de textos, Santiago, Editorial del Pacífico, 1958: 181-191.
- Lihn, Enrique. "Introducción a la poesía de Nicanor Parra". Anales de la Universidad de Chile 83-84 (1951): 276-286.
- - -, "A la manera del señor Corales". Introducción a N. Parra, Chistes para (des)orientar a la policía (poesía), s/n.
- Loyola, Hernán. "Versos de salón de Nicanor Parra". Mapocho I:2 (1963): 260-262.
- Massis, Mahfud. "Nicanor Parra encarna decadencia de poesía". Crónica, Concepción, 12 de Septiembre de 1969: 7.
- Millares, Selena. "Nicanor Parra: de la antipoesía al artefacto". En La génesis poética de Pablo Neruda: análisis intertextual. Madrid, Ediciones de la Universidad Complutense de Madrid, Tesis Doctoral, 1992: 360-403.
- - -, "La antipoesía de Nicanor Parra: del diálogo al silencio". En Teodosio Fernández, S. Millares y E. Becerra, Historia de la literatura hispanoamericana, Madrid, Universitas, 1995: 241-244.
- Miranda, Hernán. "Parra y su tiempo: un vehemente francotirador de la poesía". APSI, Santiago, 407 (1991): 5-8.

- Montes Brunet, Hugo. "La antipoesía de Nicanor Parra". En Montes y Mario Rodríguez, Nicanor Parra y la poesía de lo cotidiano: 9-57.
- - -, "Introducción biográfica y crítica". En N.Parra, Poesía y antipoesía, Madrid, Castalia, 1994: 7-23.
- Ortega, Julio. "Sobre la poesía de Nicanor Parra". Figuración de la persona. Barcelona, Edhasa, 1971: 253-262.
- Quezada, Jaime. "Biografía de Nicanor Parra". Revista Chilena de Literatura 39 (1992): 155-165.
- Rodríguez, Mario. "Nicanor Parra, destructor de mitos". En H.Montes y M.Rodríguez, Nicanor Parra y la poesía de lo cotidiano: 59-137.
- Rodríguez Rivera, Guillermo. "Prólogo" a N.Parra, Poemas: vii-xvi.
- Sáinz de Medrano, Luis. "Nicanor Parra". En Historia de la literatura hispanoamericana (desde el modernismo), Madrid, Taurus, 1989: 533-545.
- Salvador, Alvaro. "La antipoesía entre el neovanguardismo y la posmodernidad". En Luis Sáinz de Medrano (coord.), Las vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana, Roma, Bulzoni, 1993: 259-270.
- Schopf, Federico. "Estructura del antipoema". Atenea 399 (1963): 140-153.
- - -, "La ciudad en la poesía chilena: Neruda, Parra, Lihn". Revista Chilena de Literatura 26 (1985): 37-53.
- - -, "Las huellas del antipoema". Revista Iberoamericana 168-169 (1994): 771-783.
- - -, "De las vanguardias a la antipoesía". En Ana Pizarro(ed.), Palavra, Literatura e Cultura, Sao Paulo, Memorial, 1994: 243-275.
- Skármeta, Antonio. "El apogeo del antipoeta". Ercilla, Santiago, 14 de Agosto de 1968: 34-39.

Teillier, Jorge. "Viaje por el mundo de Nicanor Parra". Arbol de Letras, Santiago, 8 (1968): 78-80.

Uribe, Armando. "Como un herido a bala". La Nación (Santiago), 9 de Julio de 1967.

Valente, Ignacio. "El Quebrantahuesos". El Mercurio, Santiago, 31 de Agosto de 1975.

(III) JORGE TEILLIER

Obra poética

Para ángeles y gorriones (PAG). Santiago, Ediciones Puelche, 1956 (Santiago, Universitaria, 1995).

El cielo cae con las hojas (CCH). Santiago, Ediciones Alerce de la Sech, Universitaria, 1958.

El árbol de la memoria (AM). Santiago, Imprenta Arancibia Hermanos, 1961.

Poemas del país de nunca jamás (PNJ). Santiago, Imprenta Arancibia Hnos., 1963.

"Los trenes de la noche y otros poemas" (TN). Mapocho 2 (1964): 132-142.

"Poemas secretos" (PS). Boletín de la Universidad de Chile 135 (1965): 157-165.

Crónica del forastero (CF). Santiago, Imprenta Arancibia Hnos., 1968.

Muertes y maravillas (MM). Santiago, Editorial Universitaria, 1971.

Para un pueblo fantasma (PPF). Santiago, Ediciones Universidad Católica de Valparaíso, 1978.

Cartas para reinas de otras primaveras (CR). Santiago, Ediciones Manieristas, 1985.

El molino y la higuera (MH). Santiago, Ediciones del Azafrán, 1993.

Los dominios perdidos (DP). Santiago, FCE, 2ª ed., 1994.

Hotel Nube. Concepción, LAR, 1996.

Reconstrucción del molino (RM). Libro inédito.

Ensayos y artículos de Teillier

"Romeo Murga, poeta adolescente". Atenea 395 (1962): 151-172.

"Actualidad de Vicente Huidobro". Boletín de la Universidad de Chile 41 (1963): 64-72.

"El Gran Meaulnes cumple cincuenta años". El Mercurio, Santiago, 3 de Noviembre de 1963.

"Los poetas de los lares". Boletín de la Universidad de Chile 56 (1965): 48-62.

"Pablo de Rokha, Premio Nacional de Literatura 1965". Boletín de la Universidad de Chile 63 (1965): 79-80.

"Viaje por el mundo de Nicanor Parra". Arbol de Letras, Santiago, 8 (1968): 78-80.

"Sobre el mundo donde verdaderamente habito". Muertes y maravillas, Santiago, Universitaria, 1971: 9-19.

"Serguei Esenin, el último poeta de la aldea". En Esenin, La confesión de un granuja, versión de Gabriel Barra y Jorge Teillier, Santiago, Universitaria, 1973: 9-14.

"A manera de prólogo". Atenea 468 (1993): 85-90.

Entrevistas con Teillier

Elordi, Santiago, Xabier Gómez, Beltrán Mena y Cristián Warken. "Algún día seremos leyenda". El Mercurio, Santiago, 9 de Junio de 1996: E10-E11.

Guerrero, Pedro Pablo. "Jorge Teillier: 'Creo que la belleza es la verdad'". El Mercurio (Revista de Libros), Santiago, 8 de Mayo de 1994: 8.

Larraín, Ana María. "Jorge Teillier: 'Voy al encuentro de la belleza y del asombro'". El

- Mercurio (Revista de Libros), Santiago, 3 de Enero de 1993: 1, 4-5.
- - -, "Jorge Teillier, el poeta de siempre". El Mercurio (Revista de Libros), Santiago, 8 de Mayo de 1994: 2.
- Lousteau, Esteban. "Jorge Teillier: `los poetas son aburridos'". El Mercurio, Valparaíso, 17 de Marzo de 1995: B9.
- Maldonado, Carlos. "Jorge Teillier: el loco del pueblo". Hoy, Santiago, 936 (1995): 54-56.
- Martínez, Antonio. "Escribo de noche: soy búho y no alondra". La Epoca, Santiago, 13 de Marzo de 1988: 32.
- Navarro, Esteban. "Jorge Teillier: Pasajero del Hotel Nube". Simpson Siete: Revista de la Sociedad de Escritores de Chile, Santiago, V (1994): 144-162.
- Olivárez, Carlos. Conversaciones con Jorge Teillier. Santiago, Los Andes, 1993.
- Pattillo B., Eliana. "Conversaciones en el Parrón". El Mercurio, Santiago, 24 de Abril de 1994: A4.
- Pérez-Laborde, Elga. "Jorge Teillier: aproximación a un poeta". Paula, Santiago, 233 (1976): 118-120.
- Poo, Ximena. "Jorge Teillier, versos bajo aspas de un molino". La Epoca, Santiago, 24 de Diciembre de 1995: 7B.
- A.M.R. "Escribir poesía es evitar lo que uno ha pensado". La Nación, Santiago, 8 de Agosto de 1993: 34-35.
- Sarmiento, Oscar. "Lihn y Teillier: viviendo en otro". La Epoca ("Literatura y Libros"), Santiago, 2 de Enero de 1994: 5.
- Zerán, Faride. "Teillier a la defensa del poeta". Al pie de la letra: Entrevistas de fin de siglo. Santiago, Grijalbo, 1995: 116-122.

Artículos y comentarios críticos sobre Teillier

- Barros, Daniel. "Tres poetas de hoy: Teillier, Benedetti y Gelman". Poesía sudamericana actual: algunos enfoques. Madrid, Miguel Castellote, 1972: 57-88.
- Benedetti, Mario. "Poesía chilena entre dos fuegos". Letras del continente mestizo. Montevideo, Arca, 2ª ed., 1969: 227-231.
- Boccanera, Jorge. "La poesía lárca de Jorge Teillier". Crisis, Buenos Aires, 57 (1988): 54-55.
- - -, "Los pueblos polvorientos de Teillier". Punto Final, Santiago, 13 de Junio de 1993: 19.
- Calderón, Alfonso. "Aproximaciones a la poesía de Jorge Teillier". En Teillier, Muertes y maravillas: 149-154.
- Cid, Teófilo. "Teillier, un poeta de la ovación". En Teillier, Para ángeles y gorriones. Santiago, Universitaria, 1995: 11-14.
- Edwards, Jorge. "La tradición poética". Hoy, Santiago, 66, 30 de Agosto de 1978: 48.
- Fernández, Aldo. "Jorge Teillier: un paraíso por fundar". En Jaime Blume et al., Poetas del 60. Santiago, Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1992: 183-196.
- Giordano, Jaime. "Jorge Teillier: En el umbral de la ilusión". Dioses, anti-dioses: Ensayos críticos sobre poesía hispanoamericana. Concepción, Lar, 1987: 289-307.
- Jones, Julie. "El paraíso perdido de la niñez en la poesía de Jorge Teillier". Revista Chilena de Literatura 16-17 (1980-1981): 167-178.
- Lafourcade, Enrique. "Jorge Teillier: o el velero en la botella". Animales literarios de Chile. Santiago, Ediciones La Fourcade, sin fecha: 148-154.

- Llanos Melussa, Eduardo. "Jorge Teillier, poeta fronterizo". En Teillier, Los dominios perdidos: 9-14.
- Marks, Camilo. "Bajo el signo de Caín". Atenea 468 (1993): 121-124.
- Nordenflycht B., Adolfo de. "Intertextualidad heterogénea en El poeta en el campo de Jorge Teillier". Signos, Valparaíso, 24 (1986): 21-31.
- - -, "La realidad soluble: Memorias de la aldea de Jorge Teillier". Signos, Valparaíso, 35-36 (1994): 95-107.
- O'Hara, Edgar. "Jorge Teillier: el lenguaje como numismática". Revista Iberoamericana 168-169 (1994): 841-858.
- Quezada, Jaime. "Jorge Teillier: el poeta de este mundo". Atenea 468 (1993): 91-96.
- Quiñones, Guillermo. "Materias y ensueños en la poesía de Jorge Teillier". Araucaria de Chile, Madrid, 31 (1985): 137-140.
- Romano, Alejandro. "Muertes y maravillas, por Jorge Teillier". Revista Chilena de Literatura 5-6 (1972): 301-304.
- Sarmiento, Oscar. "La desconstrucción del autor: Enrique Lihn y Jorge Teillier". Revista Chilena de Literatura 42 (1993): 237-244.
- - -, "A partir de Riffaterre: reescritura de Salmo XVII de Francisco de Quevedo en Miré los muros de Jorge Teillier". Confluencias: Revista Hispánica de Cultura y Literatura, University of Northern Colorado, 10 (1994): 3-12.
- Schopf, Federico. "Una catástrofe tranquila". La Epoca ("Literatura y Libros"), Santiago, 12 de Mayo de 1996.
- Valdés, Enrique. "Cincuenta años en la poesía de Jorge Teillier". Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Lima, 25 (1987): 185-188.
- Valdevieso, Jaime. "La otra realidad de Teillier". El Mercurio, Santiago, 13 de Agosto de

1995: E1, E20.

Valente, Ignacio. "Jorge Teillier: Crónica del Forastero". El Mercurio, Santiago, 2 de Junio de 1968.

- - -, "Poesía de Jorge Teillier". El Mercurio, Santiago, 19 de Diciembre de 1971: 3.

- - -, "Jorge Teillier: Para un pueblo fantasma". El Mercurio, Santiago, 23 de Julio de 1978: 3.

- - -, "Teillier y los lares del Sur". El Mercurio, ("Revista de Libros"), Santiago, 3 de Enero de 1993: 5.

Vélez, Jorge. "Jorge Teillier, su universo poético". Boletín de la Universidad de Chile 46 (1964): 48-53.

Vidal, Virginia. "La agonía de Teillier". Punto Final, Santiago, 295 (1993): 19.

Villegas, Juan. "La mitificación de la pobreza en un poema de Jorge Teillier". Inti IX (1979): 13-25.

Volpe, Enrique. "Poeta renovador y respetuoso del pasado: Jorge Teillier". Atenea 468 (1993): 109-115.

Obra poética

Nada se escurre. Santiago, Talleres Gráficos Casa Nacional del Niño, 1949.

Poemas de este tiempo y de otro (PTO). Santiago, Ediciones Renovación, 1955.

La pieza oscura (PO). Santiago, Editorial Universitaria, 1963.

Poesía de paso (PP). La Habana, Ediciones Casa de las Américas, 1966.

Escrito en Cuba (EC). México, Ediciones Era, 1969.

La musiquilla de las pobres esferas (MPE). Santiago, Editorial Universitaria, 1969.

Algunos poemas (AP). Barcelona, Ocnos, 1972.

Por fuerza mayor (PFM). Barcelona, Ocnos, 1975.

París, situación irregular (PSI). Santiago, Editorial Aconcagua, 1977.

A partir de Manhattan (APM). Valparaíso, Ediciones Ganymedes, 1979.

Lihn y Pompier. Santiago, Edición del Departamento de Estudios Humanísticos, Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, Universidad de Chile, 1978.

Estación de los desamparados (ED). México, Premiá Editora, 1982.

El paseo Ahumada (PA). Santiago, Ediciones Minga, 1983.

Al bello aparecer de este lucero (ABAL). Hanover, New Hampshire, Estados Unidos, Ediciones del Norte, 1983.

Pena de extrañamiento (PE). Santiago, Editorial Sinfronteras, 1986.

La aparición de la virgen (AV). Santiago, Cuadernos de Libre (E)Lección. 1987.

Diario de muerte (DM). Santiago, Editorial Universitaria, 1989.

Porque escribí. Santiago, FCE, 1995.

Obra narrativa

La orquesta de cristal. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1976.

El arte de la palabra. Barcelona, Pomaire, 1980.

Ensayos y artículos de Lihn

"Introducción a la poesía de Nicanor Parra". Anales de la Universidad de Chile 83-84 (1951): 276-286.

"Definición de un poeta". Anales de la Universidad de Chile 137 (1966): 35-64.

"Autobiografía de una escritura". Casa de las Américas 45 (1967): 58-73.

"Momentos esenciales de la poesía chilena". En Varios, Panorama actual de la literatura hispanoamericano, Madrid, Editorial Fundamentos, 1971: 246-257.

"20 años de poesía chilena". Textual 4, Lima (1972): 64-68.

"El lugar de Huidobro". En René de Costa, ed., Vicente Huidobro y el creacionismo, Madrid, Taurus, 1975: 363-383.

"Curriculum Vitae". Trad. de Deborah Weinberger. Review 23 (1978): 6-14.

"Poetas fuera o dentro de Chile 77. Gonzalo Rojas / Oscar Hahn / Manuel Silva". Vuelta 15 (1978): 16-22.

"Preámbulo para una lectura comparada de un poema de Huidobro". Revista Iberoamericana 106-107 (1979): 183-185.

"En la inauguración de El puente oculto". En Waldo Rojas, El puente oculto, Madrid, Lar, 1981: 9-13.

Sobre el antiestructuralismo de José Miguel Ibáñez Langlois. Santiago, Ediciones del Camaleón, 1983.

(Con Pedro Lastra) Asedios a Oscar Hahn, Santiago, Editorial Universitaria, 1989.

"Prólogo". Album de toda especie de poemas. Barcelona, Lumen, 1989: 9-18.

Entrevistas con Lihn

A.A. "El regreso del poeta de paso". Ercilla 1747, Santiago (1968).

- - -, "Enrique Lihn habla de Cuba y de Chile". Punto Final 70, Santiago (1968).

Coddou, Marcelo. "Lihn: a la verdad por lo imaginario". Texto Crítico IV:11 (1978): 135-157.

Díaz, Cecilia. "Lihn y Valente en el gran debate de la poesía". Pluma y pincel 10, Santiago (1983): 50-55.

Díez, Luis A. "Enrique Lihn: poeta esclarecedoramente autocrítico (primera parte)". Hispanic Journal I.2 (1980): 105-115.

- - -, "La narrativa agenérica de Enrique Lihn (segunda parte)". Hispanic Journal II.1 (1980): 91-99.

- - -, "Enrique Lihn: la poética de reconciliación (tercera parte)". Hispanic Journal II.2 (1981): 119-131.

Foxley, Ana María. "Enrique Lihn en la jaula de los loros". Hoy, Santiago, 1-10 de Diciembre de 1980: 48.

- - -, "Enrique Lihn: la imaginación es una manera de enmendarle la plana a la realidad". La Epoca ("Literatura y Libros"), Santiago, 29 de Mayo de 1988: 4-5.

- Gottlieb, Marlene. "Enrique Lihn". Hispanamérica 36 (1983): 35-44.
- Lastra, Pedro. Conversaciones con Enrique Lihn. Santiago, Atelier Ediciones, 2ª ed., 1990.
- Piña, Juan Andrés. "Enrique Lihn: impugnaciones sobre literatura y lenguaje", Mensaje 265 (1977): 748-751.
- - -, "Enrique Lihn, situación irregular". Conversaciones con la poesía chilena. Santiago, Pehuén, 1990: 127-158.
- Rojas, Waldo. "Enrique Lihn, poeta en libre plática". LAR 4-5, Madrid (1984): 3-6.

Libros, artículos y comentarios críticos sobre Lihn

- Belli, Carlos Germán. "El morir escribiendo". La Epoca ("Literatura y Libros"), Santiago, 25 de Marzo de 1990: 7.
- Borinsky, Alicia. "Territorios de la historia". INTI 18-19 (1983-1984): 147-152.
- Cárcamo, Luis Ernesto. "Enrique Lihn". La Epoca ("Literatura y Libros"), Santiago, 28 de Mayo de 1995: 1-2.
- Carrasco, Iván. "Un premio para la antipoesía". Diario Austral, Valdivia, 12 de Diciembre de 1970: 3.
- Concha, Edmundo. "Enrique Lihn o el desafuero de la poesía". El Mercurio, Santiago, 11 de Enero de 1970: 6.
- Elliot, Jorge. Prólogo. En Lihn, La pieza oscura: 9-11.
- Favi, Gloria. "Las acciones de habla en un texto de Enrique Lihn: El paseo Ahumada". Revista Chilena de Literatura 40 (1992): 91-96.
- - -, "Enrique Lihn, cronista de ciudad". Revista Chilena de Literatura 43 (1993): 131-136.

- Fischer, María Luisa. "El Canto general de Neruda y el canto particular de Enrique Lihn: una lectura". Revista Iberoamericana 155-156 (1991): 569-576.
- Foxley, Carmen. Enrique Lihn: Escritura excéntrica y modernidad. Santiago, Editorial Universitaria, 1995.
- Galindo V., Oscar. "Escritura y viaje en la poesía de Enrique Lihn". Revista Chilena de Literatura 46 (1995): 101-109.
- Giordano, Jaime. "Dos notas sobre Enrique Lihn". Dioses. Anti-dioses... Ensayos críticos sobre poesía hispanoamericana. Concepción, Lar, 1987: 265-272.
- Goic, Cedomil. "Enrique Lihn. La pieza oscura". Anales de la Universidad de Chile 128 (1963): 194-197.
- Hahn, Oscar. "Los efectos de irrealidad en un cuento de Enrique Lihn". Revista Chilena de Literatura 22 (1983): 93-104.
- Hill, Nick. "Enrique Lihn critica la metapoesía". INTI 31 (1990): 78-88.
- Kamenszain, Tamara. "By the Beak of the Sonnet". Trad. de Julia F. Willkie. Review 23 (1978): 33-34.
- Lastra, Pedro. "Noticia preliminar". En Lihn, Al bello aparecer de este lucero: s/n.
- Lavín Cerda, Hernán. "Enrique Lihn, otra visión". La Última Hora, Santiago, 18 de Noviembre de 1969.
- - -, "Lihn, el turno del angustiado". La Última Hora, Santiago, 29 de Noviembre de 1969: 14.
- Legault, Christine. "Enrique Lihn: Y la ausencia se hizo verbo". Revista Iberoamericana 168-169 (1994): 811-834.
- Llanos Melussa, Eduardo. "Acerca de Enrique Lihn". En Lihn, Porque escribí: 9-17.
- - -, "Sobre la poesía de Enrique Lihn (un prólogo recuperado)". En Lihn, Porque escribí:

323-339.

Loyola, Hernán. "porque escribí estoy vivo". El Siglo, Santiago, 30 de Noviembre de 1969: 10.

Ortega, Julio. "Al bello aparecer de este lucero de Enrique Lihn". Vuelta 107 (1985): 49-50.

Ostria González, Mauricio. "Enrique Lihn o la desdicha sin respuesta". Revista de Crítica Literaria Latinoamericana 35, Lima (1992): 49-60.

Pohlhammer, Erick. "Album de toda especie de poemas". APSI 351, Santiago (1990): 39.

Rodríguez F., Mario. "De Neruda a Lihn (Tres oposiciones complementarias en la poesía chilena contemporánea)". Atenea 465-466 (1992): 261-268.

Rojas, Waldo. "Enrique Lihn: ¿aún poeta joven?". Portal 4, Santiago (1966): 16.

- - -, "Nota preliminar". En Lihn, La musiquilla de las pobres esferas: 9-12.

- - -, "A Generation's Response to The Dark Room". Trad. de Edith Grossman. Review 23 (1978): 25-30.

- - -, "Monólogo para una última cita". La Epoca ("Literatura y Libros"), Santiago, 14 de Julio de 1988: 2.

Sarmiento, Oscar. "La desconstrucción del autor: Enrique Lihn y Jorge Teillier". Revista Chilena de Literatura 42 (1993): 237-244.

Schopf, Federico. "La ciudad en la poesía chilena: Neruda, Parra, Lihn". Revista Chilena de Literatura 26 (1985): 37-53.

Skármeta, Antonio. "Instrucciones para destruirse". Ercilla 1798, Santiago (1969): 69-70.

Valente, Ignacio. "La musiquilla de las pobres esferas". El Mercurio, Santiago, 23 de Noviembre de 1969.

- - -, "París, situación irregular". El Mercurio, Santiago, 28 de Agosto de 1977: 3.

- - -, "El poeta que escribió muriéndose". El Mercurio ("Revista de Libros"), Santiago, 9 de Julio de 1989: 1-2.

Yamal, Ricardo. "El diálogo intertextual en Al bello aparecer de este lucero, de Enrique Lihn". Revista Chilena de Literatura 27-28 (1986): 109-119.

Yúdice, George. "The Poetics of Breakdown". Review 23 (1978): 20-24.

Zapata Gacitúa, Juan. Enrique Lihn: La imaginación en su escritura crítico-reflexiva. Santiago, Editorial La Noria, 1994.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

- Aguirre, Margarita. Pablo Neruda, Héctor Eandi. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1980.
- Aguirre, María Elena. "Floridor Pérez: 'Mivida se vacia por dos vertientes: la literatura y la educación'". El Mercurio, "Revista de Libros", Santiago de Chile, 20 de Enero de 1991: 1, 4-5.
- Alazraki, Jaime. "Poética de la penumbra en la poesía más reciente de Pablo Neruda". Revista Iberoamericana 82-83 (1973): 263-291.
- Alegria, Fernando. Como un árbol rojo. Santiago, Editorial Santiago, 1968.
- Alonso, Amado. Poesía y estilo de Pablo Neruda. Barcelona, Edhasa, 1979.
- Anderson Jr., David G. On Elevating the Commonplace: a Structuralist Analysis of the "Odes" of Pablo Neruda. Valencia, Albatros, 1987.
- Anguita, Eduardo y Volodia Teitelboim, comp. Antología de poesía chilena nueva. Santiago, Zig-Zag, 1935.
- Arteche, Miguel. "Notas para la vieja y la nueva poesía chilena". Atenea 380-381 (1958): 14-34.
- Arteche, Miguel y Rodrigo Cánovas, eds. Antología de la poesía religiosa chilena. Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 1989.
- Bajarlia, Juan-Jacobo. "La leyenda negra contra Huidobro". En René de Costa, comp., Vicente Huidobro y el creacionismo. Madrid, Taurus, 1975: 167-176.
- Baquero, Gastón. Escritores hispanoamericanos de hoy. Madrid, Colección Nuevo Mundo, Instituto de Cultura Hispánica, 1961.
- Benedetti, Mario. "Vallejo y Neruda: dos modos de influir". En Letras del continente mestizo, Montevideo, Arca, 2ª ed., 1969: 62-66.

- - -, Crítica cómplice. Madrid, Alianza, 1988.
- - -, Inventario. Madrid, Visor, 10ª ed., 1993.
- Borges, Jorge Luis. El hacedor. Madrid, Alianza, 1972.
- Bousoño, Carlos. Teoría de la expresión poética. Madrid, Gredos, 7ª ed., 1985.
- Bradbury, Ray. Fahrenheit 451. London, Flamingo, 1993.
- Breton, André. Manifiestos del surrealismo. Trad. de Andrés Bosh. Madrid, Guadarrama, 1969.
- Calderón, Teresa, Lila Calderón y Tomás Harris (comp.). Veinticinco años de poesía chilena 1970-1995. Santiago, FCE, 1996.
- Camacho Guizado, Eduardo. Pablo Neruda: Naturaleza, historia y poética. Madrid, SGEL, 1978.
- Campos, Javier. La joven poesía chilena en el período 1961-1973 (G. Millán, W. Rojas, O. Hahn). Concepción, LAR, 1987.
- Camurati, Mireya. Poesía y poética de Vicente Huidobro. Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1980.
- Carretero, Felipe. Catecismo de la doctrina socialista. Madrid, Mañana Editorial, 1978.
- Castro, Víctor. Poesía nueva de Chile. Santiago, Zig-Zag, 1953.
- Cioran, E.M. Del inconveniente de haber nacido. Madrid, Taurus, 1987.
- Cisternas de Mínguez, Lelia y José Miguel Mínguez Sender, Antología general de la poesía chilena (Siglos XVI al XX), Barcelona, Bruguera, 1969.
- Cobo Borda, Juan Gustavo. Antología de la poesía hispanoamericana. México, FCE, 1985.
- Concha, Jaime. "Interpretación de Residencia en la tierra". Mapocho 2 (1963): 5-39.
- Costa, René de. La poesía de Pablo Neruda. Trad. de Jaime Valdivieso. Santiago, Andrés Bello, 1993.

- - -, "Sobre Huidobro y Neruda". Revista Iberoamericana 106-107 (1979): 379-386.
- Culler, Jonathan. Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and The Study of Literature. London, Routledge, 1975.
- Darío, Rubén. Poesías completas. Buenos Aires, Editorial Timón, 1945.
- De la fuente, José Alberto. Vicente Huidobro: Textos inéditos y dispersos. Santiago, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1993.
- Diego, Gerardo. "Vicente Huidobro (1893-1948)". En René de Costa, Vicente Huidobro y el creacionismo. Madrid, Taurus, 1975: 19-26.
- Eagleton, Terry. Una introducción a la teoría literaria. México, FCE, 1988.
- Edwards, Jorge. Adiós, Poeta.... Santiago, Tusquets, 1990.
- Eliot, T.S. Collected Poemas (1909-1962). London, Faber and Faber, 1974.
- - -, Sobre poesía y poetas. Trad. de Marcelo Cohen. Barcelona, Icaria, 1992.
- Elliot, Jorge. Antología crítica de la nueva poesía chilena. Santiago, Nascimento, 1957.
- Emar, Juan. Ayer. Santiago, Zig-Zag, 1985.
- Felstiner, John. "La danza inmóvil, el vendaval sostenido: Four Quartets de T.S.Eliot y Alturas de Macchu Picchu". Trad. de Waldo Rojas. Anales de la Universidad de Chile 157-160 (1971): 176-196.
- Figueroa A., Alexis. Vírgenes del Sol Inn Cabaret: Vienenbenidos a la máquina Welcome to the TV. Concepción, Chile, Papeles del Andalican/Cuadernos Sur, 1986.
- Foxley, Ana María. "Oscar Hahn: 'Asumo mi mutismo'". La Epoca, "Literatura y Libros", Santiago, 16 de Julio de 1989: 4-6.
- Girondo, Oliverio. Obras completas. Buenos Aires, Losada, 1968.
- Gomes, Oscar. "Pedro Lastra y Enrique Lihn, Asedios a Oscar Hahn". Mapocho 31 (1992): 264-267.

- Hirsch, E.D., jr. Validity in Interpretation. London, Yale University Press, 1962.
- Huidobro, Vicente. Obras completas. 2 Vol. Santiago, Zig-Zag, 1964.
- Ibáñez Langlois, José Miguel. Libro de la pasión. Santiago, Universitaria, 1986.
- Jara, Joan. Víctor jara: Un canto truncado. Trad. de Margarita González Trejo. Barcelona, Argos Vergara, 1983.
- Jara, René. El revés de la arpillera: perfil literario de Chile. Madrid, Hiperión, 1988.
- Lastra, Pedro. "Notas sobre la poesía hispanoamericana actual". INTI 18-19 (1983-1984): ix-xvii.
- Lastra, Pedro y Luis Eyzaguirre. Catorce poetas hispanoamericanos de hoy, en Inti 18-19 (1983).
- Lezama Lima, José. La expresión americana. México, FCE, 1987.
- Loebell S., Ricardo. "Dimanche en province: (Ent)relecturas y notas en la obra de Augusto D'Halmar (1882-1950)". Mapocho, Santiago, 36 (1994): 117-130.
- Machado, Antonio. Poesías completas. Madrid, Espasa-Calpe, 1987.
- Mallarmé, Stéphane. Obra poética. Trad. de Ricardo Silva-Santisteban. Madrid, Hiperión, 2ª ed., 1992: 62.
- Mansilla, Luis Alberto. "Las ideas y el humor de Neruda". Boletín de la Fundación Pablo Neruda, Santiago, IV:3 (1992): 35-40.
- Maquieira, Diego. Los Sea Harrier. Santiago, Universitaria, 2ª ed., 1994.
- Millán, Gonzalo. Vida (1968-1982). Ottawa, Ediciones Cordillera, 1984.
- Mistral, Gabriela. Desolación, Ternura, Tala, Lagar. México, Porrúa, 1986.
- Montecino, Sonia. Madres y huachos: Alegorías del mestizaje chileno. Santiago, Cuarto Propio, 1991.
- Navarro Tomás, Tomás. Métrica española: Reseña histórica y descriptiva. Barcelona,

Labor, 7ª ed., 1986.

Neruda, Pablo. Obras completas. 4ª edición. 3 Vol. Buenos Aires, Losada, 1973.

- - -, Para nacer he nacido. Barcelona, Seix Barral, 1985.

- - -, Confieso que he vivido. 10ª edición. Barcelona, Seix Barral, 1988.

Nómez, Naín. Pablo de Rokha: una escritura en movimiento. Santiago, Documentas, 1988.

Ortega, Julio. Antología de la poesía hispanoamericana actual. México, Siglo XXI, 1985.

Paz, Octavio. Pasión crítica. Barcelona, Seix Barral, 1985.

Pérez, Floridor. Chilenas i chilenos. Santiago, Sinfronteras, 1986.

Piña, Juan Andrés. Conversaciones con la poesía chilena, Santiago, Pehuén, 1990: 53-83.

Pound, Ezra. Personae: Collected Shorter Poems. London, Faber and Faber, 1952.

Pring-Mill, Robert. "El Neruda de las Odas elementales". En Actas del Coloquio internacional sobre Pablo Neruda (la obra posterior al "Canto general"), Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, 1979: 261-300.

Quezada, Jaime. "Desandar lo andado". La Epoca, "Literatura y Libros", Santiago de Chile, 6 de Noviembre de 1988: 3.

Ramírez Rodríguez, Rómulo. "Oscar Hahn y su arte de vivir". Ojo ("Garcilaso", Revista Cultural) 149, Lima (1979): 1-3.

Rodríguez Padrón, Jorge. Antología de poesía hispanoamericana (1915-1980). Madrid, Espasa-Calpe, 1984.

Rojas, Gonzalo. "gracias y desgracias del antipoeta". Punto Final, Santiago, 20 de Septiembre de 1968: 29.

- - -, "Pacto con Teillier". La Epoca ("Literatura & Libros"), Santiago, 5 de Mayo de 1996: 3.

Rojo, Grinor. "Schopf o de la modernidad". El Espíritu del Valle, Revista de Poesía y

- Crítica 2-3 (1987), Ottawa: 97-99.
- - -, Crítica del exilio: Ensayos sobre literatura latinoamericana actual. Santiago, Pehuén, 1989.
- - -, "Schopf o de la postmodernidad". Araucaria de Chile 44 (1989): 191-195.
- - -, Poesía chilena del fin de la modernidad: Omar Lara y Manuel Silva Acevedo (más un anejo sobre los fueros del bolero). Concepción, Universidad de Concepción, Facultad de Educación, Humanidades y Arte, 1993.
- Rokha, Pablo de. Neruda y yo. Santiago, Editorial Multitud, 1955.
- - -, Mis grandes poemas: antología. Santiago, Nascimento, 1969.
- Román Lagunas, Jorge y Patricio Ríos. "Última entrevista con Pablo de Rokha". Arbol de Letras, Santiago, 9 (1968): 90-91.
- Sáinz de Medrano, Luis. "El último Neruda". Cuadernos Hispanoamericanos 287 (1974): 393-409.
- Salinas, Pedro. Poemas escogidos. Madrid, Espasa-Calpe, 6ª ed., 1978.
- Schopf, Federico. Escenas de Peep-Show. Santiago, Ediciones Manieristas, 1985.
- - -, "Recepción y contexto de la poesía de Pablo Neruda". En Mario Rojas y R. Hoxvén, eds., La erudición compartida, México, Premiá, 1988: 332-372.
- - -, "De vuelta de vacaciones". Análisis 326 (1990), Santiago: 58.
- - -, "Advertencia preliminar". En Erwin Díaz, Poesía chilena de hoy: de Parra a nuestros días, Santiago, Documentas, 5ª ed., 1992: 9-19.
- Schwartz, Jorge. Las vanguardias latinoamericanas: Textos programáticos y críticos. Madrid, Cátedra, 1991.
- Sicard, Alain. El pensamiento poético de Pablo Neruda. Versión española de Pilar Ruiz Va. Madrid, Gredos, 1981.

Skármeta, Antonio. Matchball. Buenos Aires, Sudamericana, 1989.

- - -, "Manuel Silva de lobo a lobo". Caras 190, Santiago, 24 de Julio de 1995: 111.

Sucre, Guillermo. La máscara, la transparencia (Ensayos sobre poesía hispanoamericana). México, CFE, 1985.

Teitelboim, Volodia. Neruda. Madrid, Michay, 1984.

Vallejo, César. Obra poética completa. La Habana, Casa de las Américas, 3ª ed., 1975.

Valdés, Adriana. "Sobre Flor de enamorados, de Oscar Hahn". En Lastra y Lihn, Asedios a Oscar Hahn: 89-93.

Zerán, Faride. La guerrilla literaria: Huidobro, de Rokha, Neruda. Santiago, Ediciones Bat, 1992.